



HAL
open science

La Vie de Pancrace de Taormine (BHG 1410) et l'histoire des images à Byzance

Anna Lampadaridi

► **To cite this version:**

Anna Lampadaridi. La Vie de Pancrace de Taormine (BHG 1410) et l'histoire des images à Byzance. Anna Lampadaridi; Vincent Déroche; Christian Hogel. L'histoire comme elle se présentait dans l'hagiographie byzantine et médiévale, 21, Uppsala Universitet, pp.75-102, 2022, Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Byzantina Upsaliensia, 978-90-04-52735-5. hal-03329583

HAL Id: hal-03329583

<https://hal.science/hal-03329583>

Submitted on 18 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA VIE DE PANCRACE DE TAORMINE (BHG 1410) ET L'HISTOIRE DES IMAGES À BYZANCE*

ANNA LAMPADARIDI



« SI L'HISTOIRE DES images est une histoire, c'est que de tout temps, l'homme a utilisé divers médiums, c'est-à-dire des moyens historiquement déterminés, pour créer et recréer ses images¹. » Ces propos de l'historien de l'image Hans Belting constituent une belle entrée en matière pour le présent travail qui vise à renouveler notre connaissance de l'histoire de l'image à Byzance, à travers l'étude de la *Vie de saint Pancrace de Taormine* (BHG 1410; ci-après VSP). La place accordée aux images dans ce texte hagiographique débattu, qui a souvent été lu comme un plaidoyer en faveur du culte des icônes, est l'aspect auquel la VSP doit essentiellement sa postérité et sa réception à Byzance. La question qui se pose est de savoir si nous avons affaire à un texte rédigé dans le but de défendre le culte des images durant la crise iconoclaste – soit l'une des pages les plus marquantes de l'histoire byzantine – ou à un récit récupéré ultérieurement par les cercles iconophiles en raison précisément de l'importance qu'il accordait aux images. Après être restée difficile d'accès pendant de longues années, cette source hagiographique clef pour la connaissance de l'histoire de la Sicile avant la conquête arabe, ainsi que pour l'histoire de l'image à Byzance a été récemment rendue accessible, grâce à la publication posthume de l'édition critique réalisée par Cynthia Stallman-Pacitti dans les années 1980².

Située au cœur de la Méditerranée, la Sicile, carrefour névralgique de l'Empire romain, devint une province frontalière pour l'Empire byzantin dès le début du Moyen-Âge. Conquise par Justinien en 535, elle demeura sous possession byzantine pendant quatre siècles – soit la domination la plus longue que connut l'île. Elle fut le principal bastion byzantin en Occident contre les Lombards, qui avaient conquis la plus grande

* Je tiens à remercier Brigitte Pitarakis (CNRS) pour sa relecture. Ce travail a bénéficié du soutien de la British Academy (Newton Fellowship) et du programme Horizon 2020 de l'Union européenne (Marie Skłodowska-Curie Grant Agreement n° 892782).

¹ Belting 2004, 1.

² Sur cette publication, voir les comptes rendus de Lampadaridi 2018; Cassin 2019. Nous suivons l'édition de Stallman-Pacitti et signons la traduction en français des passages cités.

partie de l'Italie continentale, et contre les Arabes, passés maîtres de l'Afrique du Nord depuis la fin du VI^e siècle. Afin de renforcer son contrôle sur cette province enviée pour sa position géographique et ses richesses, l'Empire byzantin plaça la Sicile sous la juridiction ecclésiastique du patriarche de Constantinople au VIII^e siècle³. En effet, cette île, depuis longtemps l'un des greniers à blé de la Méditerranée, était parvenue à maintenir en grande partie sa prospérité aux VI^e et VII^e siècles. Grâce à son insularité, ce territoire servit de refuge à une partie des élites romaines menacées par l'invasion des Lombards, ainsi qu'à des Orientaux, chassés par la conquête perse. Au VII^e siècle, la Sicile reçut à nouveau des éléments grecs et redevint un centre de l'hellénisme : plusieurs papes de langue grecque des VII^e et VIII^e siècles venaient en effet de Sicile, et avaient des parents qui s'étaient installés en Sicile après avoir émigré d'Orient.

Ce contexte constitue la toile de fond d'un grand nombre de légendes hagiographiques, notamment des *Vies* de saints évêques, une production qui cesse soudainement vers le milieu du IX^e siècle, à une époque où les envahisseurs musulmans gagnent du terrain. Dans le cadre d'une histoire littéraire de l'hagiographie sicilienne au sens large du terme, c'est à dire une histoire des œuvres et des auteurs et non pas une histoire des saints, Guy Philippart fait référence à une période « siculo-byzantine », qui s'étend de 600 jusqu'en 850. Tous les dossiers connus de cette époque seraient originellement écrits en grec ; pourtant, l'étude des adaptations latines, encore inédites dans leur grande majorité, contribuerait à une meilleure connaissance des dossiers bilingues ou inconnus en grec⁴. Dans sa périodisation de la production hagiographique de l'aire géographique italo-grecque, Stéphanos Efthymiadis qualifie cette production hagiographique de « légendaire » et « romanesque »⁵.

La VSP relève donc du genre du « roman hagiographique », typique de la production italo-grecque qui s'étend du VI^e jusqu'au milieu du IX^e s. Ce roman-fleuve relate, dans plus d'une centaine de folios, les exploits du premier évêque de Taormine jusqu'à son martyre. Un certain Évagre, le fidèle acolyte de Pancrace et son successeur sur le siège de Taormine, se présente comme l'auteur de ce texte pseudépigraphe. Dans ce récit polyphonique, où les voix de plusieurs narrateurs se croisent, sont inclus des épisodes auxquels le disciple du saint n'aurait pu assister : derrière le Pseudo-Évagre se dissimule en fait un auteur qui en sait plus que l'assistant du saint. L'action se situe aux temps apostoliques ; les *Actes de Jean* par le Pseudo-Prochore (BHG 916) constituent la source principale à laquelle puise l'auteur de la VSP, de façon beaucoup

³ Martin 2016.

⁴ Philippart 1999, 168-9, 183-7.

⁵ Efthymiadis 2017, 367-8.

plus systématique qu'on ne l'avait cru jusqu'à ce jour⁶. Cependant, les faits se déroulent dans un contexte temporel vague, où la fiction l'emporte sur la réalité, comme c'est souvent le cas pour les légendes hagiographiques italo-grecques. La VSP est toutefois empreinte d'un fort ancrage local et elle est vraisemblablement issue de la plume d'un italo-grec : même si Pancrace se dit originaire du Pont, les indications géographiques concernant l'Orient sont pour le moins approximatives.

S'il existe deux manières de saisir le statut et les fonctions de l'image, par les définitions qui en sont données et l'usage qui est en est fait, nous opterons ici pour la seconde voie, qui consiste à analyser la manière dont l'auteur se sert des images ou des données éparses de l'expérience visuelle⁷ et à étudier tout ce que cela peut nous révéler sur l'histoire de l'image à Byzance. Notre texte s'ouvre sur une présentation détaillée de la trame du récit, indispensable à la compréhension de l'analyse qui suivra. Nous nous attarderons ensuite sur les épisodes de la VSP révélateurs des différents rôles endossés par les images dans ce texte, en proposant une première traduction en français : il sera question du dialogue que le spectateur engage avec l'image, aussi bien que des acteurs et de la procédure de sa fabrication. En guise de conclusion, nous tenterons d'analyser quelle est la place de l'image dans le récit de la VSP, et ce que cela peut impliquer pour la datation du texte et sa place dans la querelle des images.

A. LA TRAME DU RÉCIT

L'apôtre Pierre fait la connaissance de Pancrace dans son village natal, qui se trouve en Anatolie mais n'est jamais nommé, et le convainc de le suivre. Après avoir ordonné Maxime évêque de la ville où se rattache le village, l'apôtre fait venir un peintre nommé Joseph, qui réalise une icône du Christ, brosse son propre portrait ainsi que celui de Pancrace. Des scènes tirées de la vie du Christ sont représentées sur les murs de l'église et par la suite copiées sur un carnet de modèle dont Pancrace ne se départira plus. Envoyé à Antioche par les apôtres, Marcien les rejoint dans cette ville. Sur la recommandation de l'apôtre Paul, Pancrace et Marcien sont envoyés en Occident pour l'évangéliser. Ils embarquent pour la Sicile : Pancrace pour Taormine et Marcien pour Syracuse. Les capitaines des navires embrassent la foi chrétienne et deviennent leurs compagnons de route.

Une fois débarqué à Taormine, Pancrace entreprend de lutter contre les idoles, muni des images – des « armes », comme il les appelle – que l'apôtre Pierre lui a données. Le temple du dieu Phalcon est jeté à la mer par des corbeaux. Le gouverneur local,

⁶ Pour une analyse narratologique du récit et son rapport à sa source principale, voir Lampadaridi 2020.

⁷ Vasiliu 2010, 20.

Boniface, se laisse convertir par Pancrace et devient son allié. S'ensuivent des conflits avec les prêtres païens qui aboutissent à la destruction d'autres temples dédiés aux idoles, notamment du dieu Lysson dont le serpent sacré est également jeté à la mer. Parmi les nouveaux convertis, on trouve aussi des érudits, comme Xanthippos, chef des philosophes. Pancrace affronte aussi des juifs et des montanistes, sans manquer de réaliser une série de guérisons miraculeuses dont les bénéficiaires sont des membres de la haute société.

Quand une guerre éclate contre une région voisine, Pancrace bénit les troupes guidées par Boniface, qui renoncent au culte des idoles et partent armées de l'image du Christ. Entre-temps, Elidos, le nouveau gouverneur de la ville, adepte du dieu Skamandros et familier des juifs et des montanistes, s'éprend d'une vierge consacrée au Christ. L'épisode s'achève sur le martyre de deux femmes qui meurent décapitées.

Boniface et ses hommes rentrent vainqueurs ; les prisonniers de guerre sont baptisés. On envoie des prêtres dans les provinces pour les évangéliser. L'impie administrateur Elidos trouve la mort, ses membres ayant emprunté la forme d'un dragon. Quant à Pancrace et ses compagnons, ils sillonnent la région pour consacrer des églises.

Un certain Xanthippos, baptisé Éphroditos, reçoit la prêtrise et, monté sur un âne, se rend dans les provinces pour les évangéliser. Il baptise un couple de paysans et nombre d'habitants. Ayant appris cela, Marcien considère que son activité empiète sur ses prérogatives. Suite à un échange de lettres entre les deux évêques, Marcien finit par soutenir Éphroditos et raconte ses tourments et l'animosité des gouverneurs païens envers Pancrace. Il raconte aussi sa lutte contre les idoles, notamment Apollon et Artémis, dont les statues sont placées face aux « armes » chrétiennes. Accompagné d'Éphroditos, Évagre et Marcien se rendent à Taormine, où ils récupèrent Pancrace pour rentrer à Syracuse.

Mais Pancrace, averti par une prémonition de l'attaque imminente d'Akylinos, roi de Calabre, ne tarde pas à rentrer à Taormine. Cette guerre sert de point de départ à une longue digression sur la fondation de Taormine par Tauros et Ména, ainsi que sur le conflit entre Remaldus et le roi de Calabre Akylinos, passage empreint d'une forte saveur locale. Pancrace et ses compagnons escaladent les remparts de Taormine, la croix et les icônes entre les mains, tels trois soleils éclatants. Les ennemis reculent, reçoivent le baptême, et Pancrace s'empresse d'évangéliser la Calabre. Évagre se rend ensuite auprès de Marcien pour lui annoncer la nouvelle. Entre-temps, Maxime, l'évêque de la ville natale de Pancrace ordonné par l'apôtre Pierre, va à la rencontre de Pancrace en Sicile.

Évagre et Boniface étant partis dans les provinces, Pancrace se retrouve absolument seul. À la tête des affaires du prétoire, le païen Artagaros profite de leur absence pour ourdir un complot contre l'évêque. Pancrace entend alors une voix qui le prévient de sa mort imminente. Jeté dans une faille par les consorts d'Artagaros qui lui donnent

des coups de couteau et de pierre, Pancrace expire. Un serviteur, témoin du meurtre, se jette dans la faille et réchappe à la mort grâce à l'intervention miraculeuse d'un ange. À leur retour, les compagnons du saint découvrent sa dépouille et la ramènent en ville, dans un cercueil précieux. Le serviteur dénonce alors les auteurs du crime qui trouvent la mort. Pancrace demande en songe à Évagre de placer sa dépouille dans un cercueil plus humble, ce qui sera fait : elle est déposée dans le martyrium qu'on fait construire et orner d'images, où elle ne cesse de produire des miracles.

B. LA VIE DE PANCRACE DE TAORMINE ET LES IMAGES

Dans ce récit haut en couleur des aventures de Pancrace et de ses compagnons, où l'imaginaire prend le pas sur le réel, les images reviennent à plusieurs reprises, en constituant, peu ou prou, la toile de fond du texte. L'expérience visuelle est transformée en stratégie littéraire dotant le récit d'un fil conducteur. Nous avons affaire à une belle page non seulement sur les différentes fonctions des images, révélant la réaction de leurs spectateurs, mais aussi sur leur contexte de fabrication.

I. *L'image et son spectateur*

1. La contemplation, la mémoire et la foi

Les images revêtent plusieurs formes dans la VSP : l'épisode contenant les commandements de l'apôtre Pierre qui ouvre le récit est révélateur à cet égard, car il condense les grandes lignes de la problématique parcourant le texte. Les deux axes définissant le rôle des images qui régissent l'ensemble de l'œuvre figurent déjà dans ce passage : l'image et la mémoire, l'image et la foi. Cette scène introduit aussi le personnage du peintre et la thématique de la fabrication de l'image, dont la VSP constitue une source importante, ainsi qu'il sera question plus tard.

Nous assistons à la scène de la décoration du « *πυργίσκος* », de la « tourelle » où Pancrace s'était retiré pour s'adonner à l'ascèse ; cette construction fait penser au mode d'ascèse de certains anachorètes syriens, qui avaient coutume de s'installer au sommet de tours⁸. La « tourelle » est maintenant transformée en église. Pierre ordonne à un peintre de réaliser une icône du Christ, qui servira à raffermir la foi de ceux qui la verront, car ils contempleront sa figure et se souviendront des sermons prononcés. L'apôtre lui commande aussi son propre portrait, qui conservera la mémoire de celui qui proclama

⁸ Ces « tours-piliers » semblent avoir servi d'habitations à des ermites. Voir Amprazougoula 2008, 230 avec bibliographie (note 26).

la parole de Dieu, ainsi que celle de Pancrace ; cela permettra de sauvegarder la mémoire du constructeur de la « tourelle ».

Ταῦτα οὖν λαλήσας ὁ μακάριος Πέτρος, προσκαλεσάμενος Ἰωσήφ τὸν ζωγράφον, λέγει αὐτῷ· «ποιήσόν μοι τὴν εἰκόνα τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, ἵνα ἰδόντες ἐπιπλέον πιστεῦσωσιν, ὁρῶντες τὸν τύπον τῆς μορφῆς, καὶ ὑπόμνησιν λαμβάνωσιν τῶν παρ' ἡμῶν εἰς αὐτοὺς κηρυχθέντων». Ὁ δὲ ζωγράφος, λαβὼν ἐγκήρωτα χρώματα ἀνθηρά, ἔζωγράφησεν τὴν εἰκόνα τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ. Ὁ δὲ ἀπόστολος φησὶν· «ζωγράφησον, τέκνον, καὶ τὴν ἐμὴν καὶ τὴν τοῦ ἡμετέρου ἀδελφοῦ Παγκρατίου, ἵνα λέγωσιν οἱ εἰς ὑπόμνησιν λαμβάνοντες· “οὗτός ἐστιν ὁ τὸν λόγον κηρύξας ἐν ἡμῖν, ὁ ἀπόστολος Πέτρος”, καὶ διὰ τὸν ἀδελφὸν Παγκράτιον· “οὗτός ἐστιν ὁ οἰκοδομήσας τὸν πύργον τοῦ σκευοφυλακίου”.» Ὁ οὖν παῖς ζωγράφος καὶ ταύτας ἐπέτελεσεν ἐπιγράψας ἐκάστη εἰκόνι τὸ ἴδιον ὄνομα.⁹

Après avoir ainsi parlé, le bienheureux Pierre invita le peintre Joseph et lui dit : « Réalise pour moi l'icône de notre Seigneur Jésus-Christ, pour que, après l'avoir regardée, ils croient davantage, en contemplant la reproduction de la figure, et qu'ils se rappellent ce que nous leur avons proclamé ». Or le peintre saisit des couleurs éclatantes en enduit ciré et peignit l'icône de notre Seigneur Jésus-Christ. L'apôtre lui répondit alors : « Mon fils, peins la mienne aussi, ainsi que celle de notre frère Pancrace, afin que ceux qui se rappelleront ceux-ci puissent dire : “celui-ci, c'est l'apôtre Pierre, celui qui a prêché la parole de Dieu parmi nous”, et concernant notre frère Pancrace : “c'est lui qui a fait bâtir la tour de la sacristie” ». Alors le peintre, qui était un serviteur, fabriqua aussi ces icônes et inscrivit le nom adéquat sur chacune d'elles.

Dans ce passage de la VSP, nous assistons à une séance de pose, où le portraitiste intervient face à son modèle comme un exercice de *mimésis*¹⁰. L'accent est mis sur le portrait vivant, qui n'est pas sans parallèle en hagiographie. La présence du modèle est présentée comme une condition *sine qua non* pour réaliser un portrait fidèle du saint : pour pallier son absence, les hagiographes font apparaître le saint de façon miraculeuse devant le peintre, souvent par le moyen d'une vision¹¹. Un épisode raconté dans la *Passion de Corneille* par Syméon le Métaphraste est révélateur à cet égard. L'énêque Philostorge demande à un peintre du nom d'Egkratios (Ἐγκράτιος) de représenter dans l'église l'image de Corneille, centurion romain et premier chrétien baptisé à Césarée de Palestine. Le peintre est mal à l'aise car il ignore l'apparence physique du saint. Dans son désarroi, Egkratios lui adresse des mots peu favorables et tombe de l'escalier dont il avait gravi les marches. Corneille finit par apparaître devant le peintre et lui montrer à quoi il ressemble physiquement (οἷος ἦν τῆ μορφῆ) ; Egkratios réalise son portrait en conférant beaucoup de vérité à son art (πολλὴν τὴν ἀλήθειαν μετὰ τῆς τέχνης ἐμβαλὼν τῆ γραφῆ)¹².

Le peintre Joseph ne manque pas d'inscrire sur les icônes leur propre nom, c'est-à-dire le nom du prototype (le Christ, Pierre et Pancrace). L'identification des figures

⁹ VSP 52, 54.9 Stallman-Pacitti.

¹⁰ Dagron 2007, 73.

¹¹ Pour quelques exemples, comme Théodora de Thessalonique et Marie la Jeune, voir Kazhdan – Maguire 1991, 4-5.

¹² PG 114, 1309-1312 ; Zoubouli 2013, 153-155. Pour d'autres exemples, voir Cutler 1991a, 197.

revêt une fonction pratique pour le spectateur, ainsi que pour les artistes qui vont les reproduire par la suite. L'image et le nom se conjuguent : l'image est assimilée à son modèle et ce qui l'identifie n'est pas le peintre mais le prototype saint lui-même. C'est un moyen de lever le doute sur l'identité de la personne représentée qui fonctionne comme une signature du modèle et tient lieu de consécration¹³. Un exemple frappant de la pratique d'identifier les images saintes dans la période pré-iconoclaste est la Rotonde Saint-Georges à Thessalonique, où tous les saints sont identifiés par leur nom¹⁴. Les inscriptions identificatrices des saints sont également attestées sur les sceaux pré-iconoclastes¹⁵.

Dans la VSP, c'est à travers la vue (*ιδόντες, ὁρώντες*) que la mémoire est activée (*ὑπόμνησιν λαμβάνωσιν*) pour conduire et édifier le fidèle (*ἐπιπλέον πιστεύωσιν*). Dans une hiérarchie de sens, la vue tient une place de première importance¹⁶. L'image fonctionne comme une « hypomnèse », un aide-mémoire au service de la mémoire visuelle. La tournure *εἰς ὑπόμνησιν* en lien avec l'image est également attestée dans les *Fragmenta apologiae contra Judaeos* de Léontios de Néapolis : l'image est le moyen par lequel Dieu rappelle aux hommes sa présence parmi eux¹⁷. Dans la *Vie de Théodore de Sykéon*, les moines du monastère Saint-Étienne demandent à un peintre de confectionner l'image de leur higoumène Christophore pour que sa mémoire soit préservée pour toujours (*μνήμης αὐτοῦ διηγεκοῦς χάριν*). Ils lui font voir le saint par une petite ouverture (*διὰ ὀπῆς μικρᾶς*) pour qu'il puisse confectionner un portrait fidèle (*καθ' ὁμοίωσιν*)¹⁸. L'image est ainsi une forme d'intercession entre le fidèle et la divinité : elle apparaît comme le terme clef pour désigner le relais entre l'homme et Dieu, une idée déjà présente dans la pensée de Basile de Césarée¹⁹. L'expérience visuelle est aussi considérée comme la pierre angulaire de l'initiation chez Grégoire de Nysse²⁰. Le même raisonnement autour de la mémoire visuelle est présent dans le discours anti-juidaïque d'Étienne de Bostra (seconde moitié du VII^e s.) : pour que tous ceux qui voient

¹³ Dagron 2007, 67-70. Même si la tournure grecque *ἐπιγράψας ἑκάστη εἰκόνι τὸ ἴδιον ὄνομα* pourrait laisser sous-entendre que le peintre apposa sa propre signature, les signatures d'icônes sont très rares à Byzance et les témoignages connus ne sont pas antérieurs au XI^e siècle.

¹⁴ La datation des mosaïques est un sujet de controverse : les dates proposées s'étendent du IV^e jusqu'au début du VI^e siècle. Voir Kiilerich – Torp 2016 ; Eastmond – Hatzaki 2017 ; Cormack 2018.

¹⁵ Cotsonis 2005, 489-493.

¹⁶ Sur la supériorité de la vue, voir Betancourt 2018 et 2021.

¹⁷ *Εἰ τοίνυν ἐμοῦ καταγινώσκεις θέλεις, περὶ εἰκόνων, κατὰ γνώθι τοῦ Θεοῦ τοῦ ταῦτα ποιεῖν κελεύσαντος εἰς ὑπόμνησιν αὐτοῦ εἶναι παρ' ἡμῖν.* (*Fragmenta apologiae contra Judaeos* 3).

¹⁸ *Vie de Théodore de Sykéon* 109-110.139 ; Festugière ; Zoubouli 2013, 373.

¹⁹ Vasiliu 2010, 15.

²⁰ Voir, par exemple, Grégoire de Nysse, *La vie de Moïse* PG 44, 377A ; Zoubouli 2013, 306.

(πᾶς ὁ ὁρῶν) leurs images, se souviennent d'eux (μνημονεύη αὐτῶν) et glorifient (δοξάζη) celui qui les a glorifiés²¹.

L'auteur de la VSP revient sur le lien entre l'image, la mémoire et la foi dans la suite du passage cité ci-dessous, où l'on fait décorer les murs de l'église de scènes de la vie du Christ: ces représentations sont réalisées ensuite sur des feuillets à la manière de grandes planches.

Ἀναλογισάμενος (-γησάμενος Stallman) δὲ Πέτρος πεποίηκεν τὴν ἱστορίαν ἅπασαν τῆς ἐνανθρωπήσεως τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, καὶ τὴν ἐκκλησίαν διεκόσμου ἀπ' ἀρχῆς ὅτε ὁ ἄγγελος τὸ <χαίρε> κέκραγεν τῇ παρθένῳ, μέχρις ὅτου καὶ ἀνελήφθη ὁ κύριος Ἰησοῦς Χριστός, [...] αὐτοὶ ἐνετύπου ἀτάς ἐν πίναξι χαρτῶις καὶ παραδιδάσιν (παρεδ- Stallman) τῷ ἐπισκόπῳ, καὶ αὐτὸς μετὰ τὴν πλήρωσιν τῆς οἰκοδομῆς ἐνετύπου αὐτάς, ἃς καὶ φόβῳ παρήνουν τιμᾶσθαι ὡς ὁρῶντες τῶν ἱστοριῶν τοῦς τύπους.²²

Or, après concertation, Pierre fit fabriquer des illustrations de tous les épisodes relatant la manière dont notre Seigneur Jésus-Christ revêtit la nature humaine; et ils²³ se mirent à les mettre en ordre dans l'église en y incluant des scènes remontant au commencement: depuis le moment où l'ange s'écria «Ave» devant la Vierge, jusqu'à l'ascension du Seigneur Jésus-Christ [...]. Ils se mirent à les imprimer sur des feuilles de papyrus²⁴, comme des planches, et les remit à l'évêque. Une fois cela terminé, ce dernier se mit à les recopier lui-même; et on les exhortait de les vénérer dans la crainte, car ils étaient en train de regarder les reproductions des illustrations.

La VSP offre un témoignage exceptionnel pour la haute époque sur la confection de carnets de modèles pour les peintres²⁵, étant donné que les guides de peintures ne se propagent que pendant le XII^e siècle²⁶. Dans l'Antiquité tardive, les sources littéraires suggèrent que les peintres se servaient d'œuvres antérieures pour leurs créations²⁷. Le processus décrit dans la VSP est très intéressant. L'action se situe dans le village natal de Pancrace, avant son départ pour la Sicile. Dans un premier temps, une équipe de peintres (plutôt que le peintre Joseph tout seul) guidée par l'apôtre Pierre réalise

²¹ Étienne de Bostra, *Contre les Juifs* 205,7 Mercati; Zoubouli 2013, 395.

²² VSP 54,56.9 Stallman-Pacitti.

²³ Il doit être question du peintre Joseph et de son équipe.

²⁴ Nous constatons un flottement par rapport aux termes utilisés pour désigner les supports d'écriture dans la VSP. Les planches sont ici qualifiées de πίνακες χαρτῶις, tandis que plus tard dans le récit on opte pour le terme μεμβράναι. Cette confusion est constante dans le texte de la VSP, où sont utilisés pêle-mêle aussi les termes τόμος et χάρτης (VSP 322.201 Stallman-Pacitti), et a de bonnes chances de dériver d'un emprunt maladroit aux *Actes de Jean* par le Pseudo-Prochore (156-157 Zahn et ailleurs). Sur les différentes significations de ces termes, voir Atsalos 2001 et récemment Degni 2021.

²⁵ Burdajewicz 2000, 67-68; Cutler 1991b, 1386.

²⁶ Cormack 2007, 11-29.

²⁷ Cutler 1991b, 1386.

le programme peint sur les murs de l'église : ici le modèle est le récit évangélique que l'apôtre Pierre transmet oralement. Les illustrations sont par la suite recopiées sur des planches, qui servent de carnet de modèle. Dans une seconde étape, c'est l'évêque qui le recopie. Le pouvoir des images est transmis sur les copies.

Ce manuel de programme iconographique, ainsi que les deux icônes, celles du Christ et de l'apôtre, joueront un rôle clef dans la mission d'évangéliser la Sicile confiée à Pancrace et Marcien. L'apôtre Pierre montre les planches aux deux évêques en leur indiquant les scènes servant à décorer les églises.

Καὶ πάλιν ἔλεγεν αὐτοῖς· « θέλω δὲ ὑμᾶς οἰκοδομᾶς ἐκκλησιῶν ποιῶντας διακοσμεῖν αὐτὰς οὕτως». Καὶ λαβὼν ὁ μακάριος τοὺς πίνακας, οὓς ἦν ἱστορήσας ὁ Ἰωσήφ, ἀναπτύξας ὑπέδειξεν αὐτοῖς λέγων· «θεῖναι μὲν πρῶτον τὸν εὐαγγελισμόν, τὴν γέννησιν, τὸ πῶς ἐβαπτίσθη ὑπὸ τοῦ προδρόμου, τοὺς μαθητάς, τὰς ἰάσεις, τὴν προδοσίαν, τὴν σταύρωσιν, τὴν ταφήν, τὴν ἐκ τοῦ Ἄδου ἔγερσιν, τὴν ἀνάληψιν· ταῦτα πάντα ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ διακοσμεῖτε, ἵνα ὁρῶντα τὰ πλήθη τῶν εἰσιόντων, ὑπόμνησιν τῆς ἐνανθρωπήσεως τοῦ Κυρίου λαμβάνοντες ἀναζωπυροῦνται ὁρῶντες πρῶτον τὸν τύπον τοῦ χαρακτῆρος, καὶ θερμότεραν τὴν πίστιν ἐνδύονται».²⁸

Or il leur disait à nouveau : « Lorsque vous faites bâtir des églises, je voudrais que vous mettiez cela en ordre de la façon suivante ». Le bienheureux prit les planches que Joseph avait illustrées, les déplia et leur dit : « Il faut mettre l'annonciation en premier, puis la naissance, comment il fut baptisé par le Prodrome, les disciples, les guérisons, la trahison, la crucifixion, l'enterrement, la résurrection depuis l'Hadès et l'ascension ; mettez tout cela en ordre dans l'église, pour que la foule de ceux qui y entreront, en voyant cela, se rappelle la façon dont notre Seigneur revêtit la nature humaine et reçoive du zèle : en effet, en contemplant dans un premier temps la reproduction de la figure, leur foi sera raffermie. »

L'image fonctionne comme une incitation visuelle à la méditation et à l'adoration ; elle correspond au témoignage, à la contemplation et à la glorification, les trois moments essentiels de l'expérience religieuse permettant d'accéder à la connaissance de l'identité divine²⁹. Dans la VSP, comme nous venons de le voir aussi dans l'épisode avec le peintre Joseph, la contemplation (*ὁρῶντα, ὁρῶντες*) du programme iconographique exposé dans les églises fonctionne comme un catalyseur stimulant la mémoire (*ὑπόμνησιν λαμβάνοντες*) autour de l'incarnation du Christ et ravivant la foi (*ἀναζωπυροῦνται, θερμότεραν τὴν πίστιν ἐνδύονται*) des spectateurs.

L'expérience visuelle participe à la transmission du message chrétien. Elle est étroitement liée à la liturgie, à la dramaturgie du rite byzantin qui se déploie dans l'église tout entière comme une scène³⁰. L'image fonctionne ici comme un signe garantissant l'accès des fidèles aux vérités auxquelles ils adhèrent grâce à leur participation au service liturgique ; elle remplit une fonction de communication en renvoyant à une réalité

²⁸ VSP 82.25 Stallman-Pacitti.

²⁹ Belting 1998, 53 ; Vasiliu 2010, 26.

³⁰ Belting 2007, 303.

pouvant être perçue par tous dans le cadre fonctionnel du culte³¹. Dans la VSP, les scènes christologiques sont d'abord peintes dans l'église et l'accent est mis sur leur ordre, qui est très important. Le terme *διακόσμησις*, la disposition ordonnée, désigne ici une suite d'images, une économie de représentations figuratives correspondant à une perception cyclique du temps. Cette disposition est révélatrice du rôle des images dans un certain régime d'historicité, où l'économie divine de l'incarnation et de la rédemption propose une histoire sacrée, une chronologie du monde sur la base du Nouveau Testament, avec une mise en scène spatiale et temporelle, suscitant un sentiment de piété émotionnelle³².

En outre, les cycles picturaux narratifs sont caractéristiques de la transformation radicale que connut l'art monumental vers la fin du IV^e et le début du V^e s.³³ Les cycles christologiques étaient possibles aux environs de 400 puisque l'un d'entre eux est attesté dans le *Dittochaion*, un texte en vers de Prudence³⁴. Les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament ne manquent pas. Dans sa lettre à Olympiodore écrite en 430, Saint Nil d'Ancyre recommande d'ornez les églises avec des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament (*ιστοριῶν δὲ Παλαιᾶς καὶ νέας Διαθήκης*)³⁵. Dans sa lettre au concile de 787, le pape Hadrien mentionne que Constantin le Grand avait orné la basilique Saint-Jean-de-Latran à Rome de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament³⁶. Dans la *Vie d'Étienne le Jeune*, Constantin V détruit les peintures murales de l'église de la Vierge aux Blachernes, qui dataient du temps de Pulchérie (414-453) et mettaient en scène des épisodes et des miracles tirés du Nouveau Testament³⁷.

Les recommandations d'ordre iconographique de l'apôtre Pierre sont respectées, même dans le martyrium de Pancrace que son successeur Évagre fera édifier. À la fin du texte, un dernier aspect vient s'ajouter dans ce portrait de l'image que brosse l'auteur. Dans le martyrium de Pancrace, Évagre ne se contente pas de reproduire le programme iconographique que les planches de l'apôtre Pierre suggèrent.

[...] καὶ διεθόντος ἐνιαυσιαίου χρόνου, διεκόσμησα ἅπαντα τὸν οἶκον τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης τὴν ἱστορίαν, ἀφ' οὗ ὁ κύριος ὁ θεὸς τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν ἐποίησεν σὺν τῇ θαλάσῃ καὶ πᾶσι τοῖς

³¹ Belting 1998, 121, 220; Belting 2007, 244.

³² Belting 1998, 67; Zoubouli 2013, 120-145.

³³ Kessler 1985; Zoubouli 2013, 189, note 54.

³⁴ *Carmina* 390-400 Cunningham; Spieser 2020, 28-30, 43-45 (Saint-Pierre du Vatican et Saint-Apollinaire-le-Neuf).

³⁵ PG 79, 577; Zoubouli 2013, 146.

³⁶ Κωνσταντῖνος οἰκοδομήσας ναὸν τοῦ Σωτῆρος ἐν Ῥώμῃ ἐν τοῖς δυοῖς τοῖχοις τοῦ ναοῦ ἱστορίας Παλαιᾶς καὶ Νέας ἀνετύπωσεν· ἐνταῦθα τὸν Ἀδὰμ τοῦ παραδείσου ἐξίοντα, ἐκείσε δὲ τὸν ληστὴν εἰς τὸν παράδεισον εἰσιόντα (Hadrien (pape), *Lettre au concile de 787* 43 Reil). Voir Stallman-Pacitti 2018, 79 pour plus d'exemples.

³⁷ *Vie d'Étienne le Jeune* 126-127, 221.29 Auzépy.

ἐν αὐτοῖς κατὰ τὴν τῆς Γενέσεως βιβλίον ἕως οὗτου † πλήρεις ἔσχατα ποιήματα. Ἐν ἐτέρῳ δὲ τόπῳ ἐποίησα τὴν ἱστορίαν τῆς Νέας Διαθήκης.³⁸

« Un an plus tard, j'ai orné tout le sanctuaire avec des représentations de l'Ancien Testament : depuis le temps où Dieu créa le ciel et la terre avec la mer et tout ce qui se trouve là d'après le livre de la Genèse, jusqu'à ce que [...] ces dernières créations fussent accomplies. Dans un autre endroit, j'ai indiqué la représentation du Nouveau Testament ».

Il fait aussi fabriquer l'image de son maître Pancrace, avec une ressemblance exacte avec lui (l'image est capable de reproduire fidèlement son modèle), pour avoir l'impression, en la regardant, qu'il se trouve à ses côtés.

Ἐτύπωσα δὲ καὶ τὸν χαρακτήρα τοῦ κυρίου μου Παγκρατίου ἐν εἰκόνι, ὡς ἦν ἀπαξ ἀπαράλλακτος. Ὅτε δὲ βλέπω τὸν τίμιον αὐτοῦ χαρακτήρα ἐν τῇ εἰκόνι, οὕτως δοκῶ ὅτι ἐν σαρκὶ μετ' αὐτοῦ ἐντυγχάνω καὶ βλέπω αὐτόν.³⁹

« J'ai aussi brossé le portrait de mon seigneur Pancrace sur une icône avec une ressemblance tout à fait exacte, une fois pour toutes. Or, lorsque je regarde son précieux portrait sur l'icône, j'ai l'impression de le rencontrer en chair et en os et de le regarder ».

Ici le terme *charaktēr* (χαρακτήρ), suivi de l'adjectif *ἀπαράλλακτος* qui indique une ressemblance parfaite, renvoie à un portrait précis : le récit insiste sur l'individualité du portrait qui ne peut être confondu avec un autre⁴⁰. Le portrait de Pancrace est brossé « une fois pour toutes » (ἀπαξ), ce qui indique la stabilisation des traits iconographiques. L'image de la personne est singularisée par l'attribut d'un visage propre et l'unité de la nature commune est préservée grâce à l'absence de différence (*ἀπαράλλακτος*), selon Basile de Césarée⁴¹. La ressemblance physique peut fonctionner comme un gage de l'authenticité des personnes⁴². Dans la *Vie d'Athanase l'Athonite*, le sacristain Cosmas pose son regard sur le portrait de l'ex-higoumène du monastère, non sans constater sa forte ressemblance avec son modèle⁴³.

Dans la VSP, l'image est donc une présence et peut se substituer au modèle. Nous sommes encore ici dans ce que Hans Belting appelle « l'image comme présence », et non comme esthétique⁴⁴. Les notions de visibilité et de ressemblance sont héritées de la pensée théologique qui s'exprime dans l'Antiquité à travers les mythes, les récits et les figures. Les Byzantins assument l'évolution de la *mimēsis* depuis l'Antiquité et l'installent au fondement de leur rhétorique. La présence du représenté dans l'image

³⁸ VSP 490.346 Stallman-Pacitti.

³⁹ VSP 490.346 Stallman-Pacitti.

⁴⁰ Zoubouli 2013, 61. Marsengill le traduit en anglais par « countenance ». Voir Marsengill 2013.

⁴¹ Vasiliu 2010, 22, 206.

⁴² Kazhdan – Maguire 1991 ; Zoubouli 2013, 156.

⁴³ Noret 1982, 254 ; Kazhdan – Maguire 1991, 4 ; Belting 2007, 687-688.

⁴⁴ Belting 1998.

créé une intimité dans l'expérience visuelle⁴⁵. L'épisode de la VSP fait penser à l'affection que Jean Chrysostome réservait à l'icône de l'apôtre Paul, d'après sa biographie tardive composée par Georges d'Alexandrie: en la contemplant, il conversait avec lui (διὰ τῆς θεωρίας αὐτῶ ὁμιλῶν)⁴⁶.

Comme nous l'avons vu dans les passages précédents, l'image est liée à la mémoire et au souvenir; elle se présente aussi ici comme un remède contre l'oubli provoqué par la mort et susceptible d'offrir un réconfort face à la perte de l'être cher. L'image est aussi dotée d'une fonction humaine et affective, aussi importante que ses autres rôles.

2. L'image comme moyen d'instruction

La VSP offre un témoignage rare sur le rôle primordial que l'image joue dans la conversion des foules à travers le support visuel, qui fonctionne comme un complément du sermon. Le rôle pédagogique de l'image est manifeste dans le passage suivant: alors qu'Évagre est en train de lire des passages de l'évangile de saint Matthieu (ἡρξάμην ἐγὼ ἀναγνῶναι), non seulement Pancrace interprète les paraboles mais il se sert aussi des planches illustrées (τὰς μεμβράνας τὰς ἐν ἱστορίᾳ οὖσας), peintes par Joseph à la demande de l'apôtre Pierre, pour montrer les scènes afférentes aux foules (ἐρμήνευεν καὶ ὑπεδείκνυεν [...] ἀπ' ἀρχῆς ἅπαντα κατὰ τὴν ἀνάγνωσιν τοῦ ἁγίου εὐαγγελίου ὑπέδειξεν)⁴⁷.

«Τέκνον Εὐάγριε, ἐνεγκέ μοι τὸ εὐαγγέλιον καὶ τὰς μεμβράνας τὰς ἐν ἱστορίᾳ οὖσας καὶ τὰς εἰκόνας», ἃς καὶ ἔστησεν ἐνώπιον ἡμῶν, ὅτε τὸ παννύχιον ἐπετελοῦμεν, καὶ ποιήσας τὸ πρέπον σέβας ἐξηγέρθη, καὶ ἀναπτύξας τὸ κατὰ Ματθαῖον τὸ ἅγιον εὐαγγέλιον, λέγει πρὸς με- «τούτο ἡμῖν ἀνάγνωθι, τέκνον». Ὁ δὲ μακάριος κατέσχε τὰ τοῖς πίναξιν ἐγκείμενα. Ὡς οὖν ἡρξάμην ἐγὼ ἀναγνῶναι, αὐτὸς ἐρμήνευεν καὶ ὑπεδείκνυεν αὐτοῖς ἅπασαν εἰκόνα τῆς ἐν σαρκὶ οἰκονομίας τοῦ θεοῦ λόγου, ἃσπερ παρέδωκεν αὐτῶ ὁ μακάριος ἀπόστολος Πέτρος. Ἀπ' ἀρχῆς ἅπαντα κατὰ τὴν ἀνάγνωσιν τοῦ ἁγίου εὐαγγελίου ὑπέδειξεν, [...]. Τὰς παραβολὰς δὲ πάσας διερμηνεύων, ἐσαφήνιζεν πάντα τὰ ἐν τῷ εὐαγγελίῳ μικρὰ τε καὶ μεγάλα ἐγκείμενα, μᾶλλον δὲ πάντα μεγάλα τὰ ἐν αὐτῷ, καὶ οὐδὲν ταπεινὸν ἢ χαμερπές. Τὰ μὲν ἐν τοῖς πίναξιν ὑπέδειξε, τὰς δὲ παραβολὰς διερμήνευσεν... [...]. Ἦλθεν οὖν ὁ μακάριος καὶ ὑπέδειξεν αὐτοῖς τὸ πάθος, τὸν σταυρὸν, τὴν ταφήν, τὴν ἀνάστασιν, ἕως ὅτου ἀνελήφθη εἰς τοὺς οὐρανοὺς ἀπὸ τοῦ ὄρους τῶν Ἐλαιῶν, καὶ πληρώσας πάντα ἐκαθέσθη, κελεύσας καὶ Βονιφατίῳ σὺν Λυκαονίδῃ καθεσθῆναι. Ἰστατο γὰρ ἕως ὅτου πάντα ὑπέδειξεν αὐτοῖς. Λέγει οὖν πρὸς με ὁ μακάριος. «τέκνον, πτύξας ἀποθοῦ εἰς τὴν θήκην αὐτοῦ τὸ ἅγιον εὐαγγέλιον,» ὃ καὶ ἀπεθέμην καὶ ἔστην.⁴⁸

«Évagre, mon fils, apporte-moi l'évangélaire et les parchemins avec les illustrations et les icônes.» Il installa alors ces dernières face à nous pendant que nous célébrions l'office du soir

⁴⁵ Zoubouli 2013, 72, 227.

⁴⁶ Halkin 1977, 142; Zoubouli 2013, 325.

⁴⁷ Stallman-Pacitti fait remarquer l'absence de la scène de la transfiguration, qui était rarement représentée à l'époque pré-icône, voir Stallman-Pacitti 2018, 138 (note 81).

⁴⁸ VSP 136, 138.60 Stallman-Pacitti.

et, après avoir fait preuve de la dévotion qu'il convenait, il se leva, ouvrit le saint évangile selon Matthieu et me dit : « Lis ce passage à haute voix pour nous, mon fils ». Le bienheureux, de son côté, tenait entre les mains ce qui était contenu dans les planches. Tandis que moi je me mis à lire à haute voix, il était en train d'interpréter et d'indiquer toutes les images de l'incarnation de la parole divine, que l'apôtre Pierre lui avait remises. Il leur indiqua tout depuis le début pendant la lecture du saint évangile [...]. Or il interprétait toutes les paraboles, expliquait tous les points de l'évangile, insignifiants ou cruciaux ; mais pour lui, tout dans l'Évangile était plutôt important et il n'y avait rien d'humble ou de vil. D'une part, il leur indiqua ce qui était représenté sur les planches et, d'autre part, il interpréta les paraboles [...]. Alors le bienheureux vint leur montrer la passion, la croix, l'enterrement, la résurrection, jusqu'à son ascension dans les cieus depuis le mont des Oliviers. Ayant tout accompli, il s'assit et ordonna à Boniface et à Lycaonides de s'installer à ses côtés ; car il se tenait debout pendant tout le temps qu'il avait fallu pour tout leur montrer. Or le bienheureux me dit : « Mon fils, ferme le saint évangélaire et dépose-le dans son étui ». Je le déposai et regagnai ma place.

L'image est conçue comme un index : elle montre une histoire accessible à tous et s'affirme comme apparatus de l'instruction, dans l'espace scénique qui s'installe entre celle-ci et le spectateur. Dans la VSP, on sort de l'intimité du foyer pour assister à une expérience collective de la réalité du message chrétien, où textes et images se complètent, se côtoient et se renforcent⁴⁹. L'image, la « bible des illettrés » selon Jean Damascène (βιβλοὶ τοῖς ἀγραμμάτοις εἰσὶν αἱ εἰκόνες)⁵⁰, agit en binôme avec la parole, dont elle permet la visualisation, tout en proposant une nouvelle forme d'activité affective indépendante du langage permettant de « démocratiser » l'accès à l'intelligible⁵¹. L'image et l'écriture sont logées à la même enseigne afin de solliciter l'empathie du spectateur-auditeur, sans sous-entendre la supériorité de l'écriture face au support visuel, comme c'est le cas, par exemple, chez Théodoret de Cyr ou Jean le Grammaire⁵².

Le rôle instructif des représentations picturales narratives est bien attesté par ailleurs. Ainsi, Saint Nil d'Ancyre souligne la valeur pédagogique des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament exposées dans les églises, notamment pour ceux qui ne peuvent pas lire les Écritures : « pour que ceux qui ne sont pas instruits (οἱ μὴ εἰδότες γράμματα) et ne peuvent même pas lire les Saintes Écritures (μηδὲ δυνάμενοι τὰς θείας ἀναγινώσκειν Γραφάς) se souviennent (μνήμην τε λαμβάνωσιν) des hauts faits de ceux qui ont sincèrement servi le Dieu véritable, en contemplant la peinture (τῇ θεωρίᾳ τῆς ζωγραφίας) »⁵³. Ces cycles picturaux sont dotés d'une fonction édifiante, même lorsqu'ils racontent le martyre d'un saint. Dans son *Enkômion du martyr Théodore*, Grégoire de Nysse qualifie les représentations picturales des scènes du martyre de Théo-

⁴⁹ Belting 1998, 127-8.

⁵⁰ Jean Damascène, *Discours sur les images* 1.151-152 Kotter ; Zoubouli 2013, 206.

⁵¹ Belting 1998, 8 ; Zoubouli 2013, 194.

⁵² Zoubouli 2013, 192-3.

⁵³ PG 79, 577 ; Zoubouli 2013, 146.

dore de « livre doué de parole » (ὡς ἐν βιβλίῳ τινὶ γλωττοφόρῳ), car la peinture muette (γραφὴ σιωπῶσα) peut parler sur un mur (ἐν τοίχῳ λαλεῖν) et conduire à l'édification (ὠφελεῖν)⁵⁴. Astérios d'Amasée décrit un cycle pictural narratif racontant le martyre de sainte Euphémie de Chalcédoine, emporté par la beauté de la représentation ; ici aussi, la parole vient compléter l'activité de l'artiste (καὶ ὁ ζωγράφος ἔστησε τὴν χεῖρα καὶ γὰρ τὸν λόγον)⁵⁵. Saint Anastase le Perse se laisse aussi instruire par les images, qui suscitent des interrogations et incitent au dialogue : il contemplait (ἐώρα) les représentations des martyrs (τὰς ἱστορίας τῶν ἁγίων μαρτύρων), lui demandait des explications (ἐπυνθάνετο παρ' αὐτοῦ τὸ τί εἶη ταῦτα) et apprenait de lui (ἀκούων παρ' αὐτοῦ) les miracles des martyrs⁵⁶.

3. L'image contre les païens et les hérétiques

L'image, investie de pouvoirs particuliers, se trouve au cœur de la christianisation et devient un véritable instrument d'évangélisation et de prédication. Cette fonction, intimement liée à la mission de Pancrace et de Marcien, revient de manière récurrente dans ce récit romanesque. Les événements sont racontés du point de vue des prédicateurs, ce qui justifie l'accent mis sur la valeur de l'image en tant que moyen de propagande. Dans l'univers dépeint dans la VSP, le folklore et l'imaginaire religieux se côtoient pour attribuer aux images des qualités surnaturelles et miraculeuses.

L'image fait partie des « armes » chrétiennes dans la lutte contre les idoles : les dieux Phalcon et Lysson ne supportent pas la vue de la croix, des deux icônes – celles du Christ et de l'apôtre Pierre –, ainsi que des planches illustrées de scènes de la vie du Christ, autant de médiums (évangile, symbole de la Croix, image).

Καὶ λαβὼν ὁ μακάριος Παγκράτιος τὸν τίμιον καὶ ζωοποιὸν σταυρὸν καὶ τὰ ἅγια εὐαγγέλια καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ καὶ τὴν τοῦ ἁγίου Πέτρου τοῦ ἀποστόλου καὶ τὰς καθολικὰς αὐτοῦ δύο ἐπιστολάς καὶ τὴν ἱστορίαν τῆς ἐνανθρωπήσεως τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, ἃ καὶ ποιήσας ἐν πίναξιν χαρτῶσις ἦν σὺν τῆς τοῦ ἀποστόλου εἰκόνας, καὶ ταῦτα τὰς δύο εἰκόνας σὺν τῷ σταυρῷ διακατέχων προσῆλθεν τῷ Φάλκονι.⁵⁷

Or le bienheureux Pancrace prit la précieuse et vivifiante croix, les saints évangiles, l'icône de notre Seigneur Jésus-Christ et celle du saint apôtre Pierre, les deux épîtres catholiques de ce dernier et l'illustration qui relate la façon dont notre Seigneur Jésus-Christ revêtit la nature humaine ; il avait fait faire cela sur des feuillets de papyrus, comme des planches, en même temps que l'icône de l'apôtre. En brandissant ces deux icônes et la croix, il s'approcha de Phalcon.

⁵⁴ *Enkômion du martyr Théodore* 62-63 ; Zoubouli 2013, 146 ; Delouis 2019, 167.

⁵⁵ *Descriptio picturae sanctae Euphemiae* 8.5 Halkin ; Zoubouli 2013, 146.

⁵⁶ *Actes anciens* (BHG 84) 51.9 Flusin ; Zoubouli 2013, 391.

⁵⁷ VSP 88.30 Stallman-Pacitti.

Ὁ δὲ Βονιφάτιος ἔφη πρὸς Λυκαονίδην· «[...] Παρακαλῶ δὲ σὲ εἰπεῖν μοι ποῖά εἰσιν τὰ ὄπλα, ἅπερ λέγεις, ὅτι διακατεῖχεν ὡς ὤλεσε τὸν Φάλκονα.» Ὁ δὲ Λυκαονίδης πρὸς τὸν ἡγεμόνα· «ἀκουσον, ἡγεμών, οὐκ ἐπίσταμαι ἅπερ διακατεῖχεν μυστικῶς ἐν ταῖς χερσίν αὐτοῦ. Ὅμως ἅπερ εἰθεασάμην διακατέχοντα, ὅτε προσήλθε τῷ μιαρῷ καὶ ἀκαθάρτῳ Φάλκονι, ἐρῶ σοι· σταυροῦ τύπον, δύο εἰκόνας, μίαν μὲν τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ καὶ μίαν τοῦ ἀποστόλου Πέτρου.»⁵⁸

Or Boniface dit à Lycaonidès: «Je te prie de bien vouloir me dire quelle sorte d'armes étaient celles que tu m'as dit que Pancrace brandissait lorsqu'il anéantit Phalcon». Lycaonidès répondit alors au gouverneur: «Écoute-moi, gouverneur, je ne sais pas quelles armes il tenait secrètement entre les mains. Mais voici celles que je l'ai vu brandir quand il attaqua le souillé et l'impur Phalcon: le symbole de la croix et deux icônes, une de notre Seigneur Jésus-Christ et une autre de l'apôtre Pierre».

Il en va de même de Marcien, qui, comme on l'apprend assez tard dans ce récit romanesque, est aussi muni d'icônes et de planches illustrées: à Syracuse, les idoles sont placées face aux armes chrétiennes, en ordre de bataille, et s'écroulent à leur vue.

Τότε ἐστήσαμεν καὶ ἡμεῖς τὰ ἡμέτερα ὄπλα ἐν τόπῳ ἀπέναντι τούτων. Ὡς δὲ ἐώρακαν οἱ θεοὶ τῶν εἰδωλολατρῶν τὸν τίμιον καὶ ζωοποιὸν σταυρὸν καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ μακαρίου Πέτρου τοῦς πίνακας, συνέπεσον τὰ εἰδῶλα μὴ φέροντα καθορᾶν τὴν δύναμιν τῶν θείων ὄπλων. Ταῦτα μὲν οὖν, τέκνον, καὶ ἡμεῖς κατέχετε, ὡς κάγω, ἅπερ καὶ παρελάβομεν παρὰ τῶν ἁγίων ἀποστόλων ἐγὼ καὶ ὁ ἀδελφὸς Παγκράτιος.⁵⁹

Alors nous installâmes nous aussi nos propres armes face à ces idoles. Quand les dieux des idolâtres virent la précieuse et vivifiante Croix, l'icône de notre Seigneur Jésus-Christ et les planches de l'apôtre Pierre, les idoles s'écroulèrent les unes sur les autres, ne supportant plus de contempler la force des armes divines. Vous aussi, mon enfant, détenez ces dernières, comme moi-même: mon frère Pancrace et moi les avons reçues de la part des saints apôtres.

La fonction de l'image dans la conversion et le baptême est aussi illustrée dans l'épisode du baptême des paysans dans une rivière par Éphaphroditos, chargé de l'évangélisation de Torakinea⁶⁰. Cette scène est aussi calquée sur un épisode tiré des *Actes de Jean* par le Pseudo-Prochore⁶¹, mais l'intervention miraculeuse de l'icône du Christ revient à l'auteur de la VSP, qui place l'image au cœur de son récit. Cette démarche est typique de la façon dont l'auteur de la VSP travaille par rapport à son modèle. L'icône de Jésus baignant dans la lumière attire les païens qui interrogent Éphaphroditos sur le personnage représenté. L'icône est présentée comme accomplissant un miracle: elle est censée tendre la main au futur converti.

Ὡς δὲ ἔστη καὶ ἡγίασεν καὶ κατήλθεν ὁ ἀνὴρ ἐν τῷ ὕδατι καὶ ἐβαπτίσθη, ἀνήλθε λέγων ὅτι· «πῦρ με περιήστραψεν». Τοῦτο δὲ ἦν ἡ χάρις τοῦ ἁγίου πνεύματος. Ἠρώτησεν οὖν τὸν Ἐπαφρόδιτον· «τίσος ἐστίν, κύριέ μου ἀπόστολε, ἡ φαιδρὰ εἰκῶν ταύτης;» Ὁ δὲ πρεσβύτερος πρὸς αὐτόν· «τοῦ κυρί-

⁵⁸ VSP 114.46 Stallman-Pacitti.

⁵⁹ VSP 394.259 Stallman-Pacitti.

⁶⁰ Ce toponyme assez rare est aussi attesté dans la version vaticane de la *Chronique sicilienne* sous l'année 6353: τὰ καστέλλια τῆς Τουρακινιαίας (331.6 Schreiner).

⁶¹ Pseudo-Prochore, *Actes de Jean* 120 Zahn.

ου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ ἐστίν». Καὶ ἔλεγεν ὁ ἀνὴρ πρὸς τὸν Ἐπαφρόδιτον ὅτι· «εἶδον τὴν εἰκόνα ταύτην ἀπλώσασαν τὴν χεῖρα αὐτῆς καὶ ἀψαμένην μου». ⁶²

Or Épaphroditos se tint debout et bénit les eaux et puis l'homme descendit dans l'eau et fut baptisé ; il remonta et dit : « Un feu m'illumina tout autour d'éclairs ». Ce feu n'était autre que la grâce de l'Esprit-Saint. L'homme demanda donc à Épaphroditos : « Qui figure donc sur cette icône radieuse, mon maître ? ». Le prêtre lui répondit alors : « Notre Seigneur Jésus-Christ ». Or l'homme se mit à raconter à Épaphroditos qu'il avait vu cette icône lui tendre la main et le toucher.

L'image douée de parole ou interagissant avec les fidèles devient souvent le protagoniste des miracles dans certains récits hagiographiques. Les épisodes qui mettent en scène des images conversant avec les fidèles ne manquent pas à haute époque, comme, par exemple, la scène afférente des *Miracles de Cyr et Jean*⁶³. Dans la légende de saint Eustathe, alors le général romain Placide s'apprête à viser à grand cerf pendant une chasse, une croix apparaît entre les bois de l'animal, ainsi que l'image du Christ qui s'adresse à lui : Placide se convertit aussitôt au christianisme et reçoit le baptême sous le nom d'Eustathe⁶⁴. Les épisodes où l'image tend la main vers le fidèle sont plus rares mais ne sont pas sans parallèle en hagiographie. Dans les *Miracles de saint Georges*, l'icône du saint militaire tend la main pour détourner une flèche (ὅτι ἤπλωσε τὴν χεῖρα καὶ ἔσπρωξεν τὴν σαῖταν)⁶⁵. Le Psautier de Théodore, daté de février 1066, contient aussi une miniature de l'icône du Christ tenant la main à un fidèle⁶⁶.

Les nouveaux baptisés sont même invités à vénérer l'icône du Christ. L'image est clairement placée au cœur de l'épisode de leur conversion.

Ὁ δὲ Ἐπαφρόδιτος· « εἰ συνετάξασθε τῷ Χριστῷ, προσκυνήσατε αὐτῷ ». Καὶ λαβὼν ὁ πρεσβύτερος τὴν ἁγίαν εἰκόνα τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, προσεκύνησεν εἰς ἕκαστος αὐτῶν. ⁶⁷

Or Épaphroditos leur dit : « Si vous, vous êtes rangés du côté du Christ, prosternerz-vous devant lui ». Et le prêtre prit la sainte icône de notre Seigneur Jésus-Christ et chacun d'eux se prosterna devant elle.

Ces deux icônes, accompagnées de la croix, servent aussi dans la lutte de l'évêque de Taormine contre les hérétiques, en l'occurrence les Montanistes. À l'issue de cet épisode, Elidos, le gouverneur de la ville qui fréquente les Montanistes, est transformé en dragon.

⁶² VSP 350.224 Stallman-Pacitti. La scène est également décrite un peu plus tard dans le récit (VSP 354.226 Stallman-Pacitti).

⁶³ *Miracles de Cyr et Jean* 328-329.36.25-28 Fernández Marcos.

⁶⁴ *Passion de saint Eustathe* 212-213 Delehaye ; Amprazogoula 2008, 163, note 2 avec bibliographie sur l'iconographie relative à ce sujet.

⁶⁵ *Miracles de saint Georges* 11-12 Aufhauser ; Kazhdan – Maguire 1991, 3.

⁶⁶ London, British Library Add. 19352, f. 14v.

⁶⁷ VSP 360.231 Stallman-Pacitti.

Λέγει οὖν ὁ μακάριος πρὸς με· «τέκνον Εὐάγριε, ἐνεγκέ μοι τὸ σκεῦος τῆς εὐωδίας καὶ τὸν τιμίον σταυρὸν καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ μακαρίου Πέτρου, καὶ λάβε τὸ κατασφάλιον τῆς ἐκκλησίας, καὶ ἀπέλθωμεν <καὶ> ποιήσωμεν εὐχὰς ἐν τῇ πόλει, ἐπεὶ Μοντανικὴ θυσία προσφέρεται, καὶ ἡ ὄσφρησις αὐτῆς ἐν τοῖς ῥίσιν μου ἤγγικεν».⁶⁸

Or le bienheureux me dit : « Évagre, mon fils, apporte-moi l'encensoir, la précieuse croix, l'icône de notre Seigneur Jésus-Christ et celle du bienheureux Pierre, et prends tout objet précieux gardé dans l'église ; allons-y, faisons des prières en ville, car les montanistes sont en train d'offrir un sacrifice et une odeur désagréable me chatouille les narines ».

4. L'image comme arme de guerre

Dans la VSP, l'image comme arme est davantage développée. D'une arme symbolique devant laquelle succombe l'adversaire païen et hérétique, nous passons à une arme de guerre où l'image joue un rôle de première importance comme dispositif d'attaque ou de défense. Les deux icônes et la croix sont bien présentes quand Pancrace bénit les troupes de Boniface s'apprêtant à mener une campagne.

Ἐνεγκας δὲ καὶ τὰ σίγνα, ἅπερ ἦν ποιήσας, λέγει πρὸς με· «λάβε, τέκνον, καὶ ποιήσον ἐν τῷ πρώτῳ σίγνῳ τὴν εἰκόνα τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ καὶ ἐν τοῖς λοιποῖς τὸν τύπον τοῦ τιμίου καὶ ζωοποιοῦ σταυροῦ, ἵνα ἔχοντες πᾶσαν τὴν πανοπλίαν τῆς χριστιανικωτάτης πίστεως ἐξέλθωσιν».⁶⁹

Ayant apporté aussi les étendards qu'il avait fait fabriquer, il me dit : « Prends-les, mon fils, et représente sur le premier étendard l'image de notre Seigneur Jésus-Christ et sur le reste le symbole de la précieuse et vivifiante Croix, pour qu'ils [nos soldats] partent munis de toutes les armes de la foi chrétienne ».

En outre, l'image du Christ figure sur leur étendard et la croix sur le reste, ce qui fait penser à la coutume de fixer sur la partie supérieure de l'étendard un *clipeus* à l'image du Christ.⁷⁰ Le *clipeus* du Christ était fixé à l'étendard de Constantin le Grand⁷¹ au-dessus du portrait impérial, ce qui renouait ainsi avec la tradition emblématique des étendards de guerre tout en rajoutant un nouveau symbole sous lequel combattaient les troupes⁷². Dans la VSP, ces étendards constituent des armes « invincibles et imbattables » (ἀήττητα καὶ ἀκαταμάχητα).

Ὅτε δὲ μέλλουσι τοῖς πολεμίοις συμπλέκεσθαι, τὸν σταυρὸν καὶ τὰ σίγνα ἔμπροσθεν προπορεύεσθαι παραινεί· ταῦτα γὰρ τοῖς ἀντιπάλοις πολέμια παρέσχε Χριστὸς καὶ τοῖς χριστιανοῖς ὅπλα ἀήττητα καὶ ἀκαταμάχητα.⁷³

⁶⁸ VSP 228.123 Stallman-Pacitti. On notera l'usage de la tournure rare « σκεῦος εὐωδίας » pour qualifier en encensoir. Le terme « κατασφάλιον » est un *hapax*.

⁶⁹ VSP 272.154 Stallman-Pacitti.

⁷⁰ Belting 2007, 144-147.

⁷¹ Sur l'étendard de Constantin voir Bardill 2012, 159-168.

⁷² Eusèbe, *Vie de Constantin* 30.1.31 Winkelmann ; Kitzinger 1954, 89-90 ; Belting 2007, 146.

⁷³ VSP 272.154 Stallman-Pacitti.

Quand ils étaient sur le point d'en découdre avec les ennemis, il les exhortait d'avancer avec la croix et les étendards en tête ; car le Christ nous les a donnés pour qu'ils servent d'armes de guerre contre nos adversaires et d'armes offensives, invincibles et imbattables, pour les chrétiens.

Le caractère apotropaique de l'image est souvent lié à l'activité d'un saint : Théodoret de Cyr se réfère aux icônes de saint Syméon le Stylite placées au-dessus de la porte des ateliers à Rome qui procuraient une protection (φυλακήν) et une assurance (ἀσφάλειαν)⁷⁴.

L'épisode à Syracuse, où les statues païennes et les objets chrétiens sont sur la ligne de combat, sert de transition pour traiter, une fois encore, de vraies hostilités, pendant lesquelles la ville de Taormine est cernée par les troupes du roi de Calabre Akylinos.

« Ἀγωμεν καὶ ἡμεῖς πολεμήσωμεν, τέκνον, κατέχοντες τὰ ὄπλα ἡμῶν, καὶ ἀπελθόντες τροπώμεθα τοὺς ἐναντιομένους. » Καὶ φορέσας ὁ μακάριος τὴν ἱερὰν στολὴν αὐτοῦ, καὶ λαβῶν τὸν τίμιον σταυρὸν ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ καὶ ἐπιδεδωκῶς ἔμοι τὴν εἰκόνα τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ καὶ τῷ ἀδελφῷ Τατιανῷ τῷ διακόνῳ τὴν εἰκόνα τοῦ μακαρίου Πέτρου τοῦ ἀποστόλου, ἐξήλθομεν καὶ ἤλθομεν ὅπου ἦν ἡ δύναμις τῶν ἐναντίων, καὶ ἦσαν κατακρατήσαντες τοῦ τείχους, καὶ ἡ πόλις ὅλη ἔρημος ὡς διδαχθέντες ὑπὸ τοῦ μακαρίου Παγκρατίου.⁷⁵

« Allons-y et engageons le combat, mon fils, en brandissant nos armes ; partons et mettons en fuite nos adversaires. » Or le bienheureux revêtit sa tenue sacrée et prit la précieuse Croix entre les mains ; il me remit l'icône de notre Seigneur Jésus-Christ et confia l'icône du bienheureux apôtre Pierre à mon frère Tatianos. Nous sortîmes et arrivâmes à l'endroit où les forces armées des ennemis s'étaient installées et s'étaient emparées des remparts ; et la ville entière était déserte, comme le bienheureux Pancrace le leur avait recommandé.

Montés sur les remparts, Pancrace et ses deux diacres, tels trois soleils éclatants, la croix et les deux icônes entre les mains, protègent la ville et entraînent la conversion des ennemis.

Θάττον οὖν ὑπέδειξεν αὐτοῖς ὁ μακάριος τὸν τίμιον καὶ ζωοποιὸν σταυρὸν καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ δεσπότου Χριστοῦ καὶ τοῦ μακαρίου Πέτρου τοῦ ἀποστόλου τὴν εἰκόνα λέγων αὐτοῖς ὅτι. « οὐσπερ ἐθεάσασθε τρεῖς ἡλίους ἐν τῇ πόλει, οὗτοι εἰσίν ». Καὶ ἐωρακότες οἱ ἄνδρες, πίστει καὶ φόβῳ πολλῷ, κατησπάσαντο τὸν τίμιον καὶ ζωοποιὸν σταυρὸν καὶ τὰς τιμίας εἰκόνας. Οὕτως λοιπὸν τὸ θαῦμα τοῦτο ἐποίησεν κύριος Ἰησοῦς Χριστὸς τῇ χάριτι αὐτοῦ διὰ χειρὸς Παγκρατίου.⁷⁶

Aussitôt le bienheureux leur montra la précieuse et vivifiante croix, l'icône de notre maître Jésus et celle du bienheureux apôtre Pierre et leur dit : « Les trois soleils que vous avez vus en ville, les voilà ». Ayant vu cela, les trois hommes embrassèrent fermement la précieuse et vivifiante Croix ainsi que les précieuses icônes, dans la foi et pris d'une crainte terrible. C'est ainsi que notre Seigneur Jésus-Christ opéra ce miracle par sa grâce et à travers l'action de Pancrace.

En temps de guerre, l'image peut aussi devenir un palladium assurant la protection d'une ville, comme c'est le cas de Taormine dans la VSP : selon Évagre le Scholastique, l'image *acheiropoïète* d'Édesse (θεότευκτος) protège la ville au moment du siège par Chosroès

⁷⁴ Théodoret de Cyr, *Histoire Philothée* 26.

⁷⁵ VSP 448.309 Stallman-Pacitti.

⁷⁶ VSP 454.313 Stallman-Pacitti.

en 544, en transformant l'eau en feu⁷⁷ ; lors du siège de Constantinople par les Avars en 626 décrite par Théodore Syncelle⁷⁸, le patriarche Serge organise une procession sur les murailles en mettant en tête l'icône de la Vierge à l'enfant et l'icône *acheiropoïète* du Christ. Leur usage dans le champ de bataille n'est pas non plus sans parallèle : au début du VII^e siècle, Théophylacte Simokattès rapporte que l'image *acheiropoïète* du Christ sert à remonter le moral des troupes en 586⁷⁹. Théophane présente Héraclius combattant avec l'image *acheiropoïète* du Christ entre les mains⁸⁰.

II. *L'image et sa fabrication*

Un autre aspect lié à l'image dont la VSP constitue une source importante – mais insuffisamment mise à profit – est la réflexion autour de sa fabrication et ses acteurs. L'auteur du texte se montre soucieux de la matérialité de l'image et très intéressé par sa confection. Il accorde une place primordiale aux modèles artistiques (modèle vivant, récit évangélique transmis oralement par Pierre pour les scènes christologiques, carnet de modèle) et à leur transmission.

Tout d'abord, le personnage du peintre est présent dès le début du récit, lors de la commande de l'apôtre Pierre. Le peintre exécutant l'image du Christ, les portraits de l'apôtre et de l'évêque, ainsi que les planches ornées d'épisodes bibliques et néotestamentaires, porte un nom : il s'appelle Joseph⁸¹. Dans la VSP, le voile de l'anonymat du personnage peintre est levé, ce qui reste un cas assez rare : en règle générale, pour que l'icône vive, il faut que le peintre disparaisse, on se méfie de lui dans la mesure où tout écart imaginatif de sa part risque de compromettre l'assimilation de l'image à son modèle⁸².

Même si le peintre a tendance à disparaître au profit de son modèle, l'attribution d'un nom à ce personnage n'est pas sans parallèle, comme le démontre le cas d'Egkratios (Ἐγκράτιος), que nous venons de mentionner⁸³. Un autre exemple célèbre est celui de l'archiviste Hannan, envoyé par le roi Abgar pour mettre en peinture l'image de Jésus et

⁷⁷ Évagre, *Histoire ecclésiastique* 212.4.27 Bidez Parmentier.

⁷⁸ Théodore Syncelle, *Historia brevis de obsidione Avarica Constantinopoleos* 110-111 Sternbach ; Belting 2007, 85, 663-664 ; Pentcheva 2002 et 2006 ; Speck 2003 ; Angelidi-Papamastorakis 2005, 209-217.

⁷⁹ Théophylacte Simokattès, *Histoire* 3.4-6 De Boor II.

⁸⁰ Théophane, *Chronographie* 303 De Boor I. Voir aussi Belting 2007, 665-666 sur le témoignage de Georges de Pésidie ; Sirotenko 2018.

⁸¹ Voir supra, p. 80.

⁸² Dagron 2007, 73.

⁸³ Voir supra, p. 80.

la rapporter à son maître. La présence d'une image du Christ, ainsi que des portraits de l'apôtre Pierre et de saint Pancrace inscrit la VSP dans la tradition de l'image d'Édesse ; la première attestation de l'image du Christ dans la *Chronique d'Addai*⁸⁴ intègre sans doute une légende partiellement attestée par Eusèbe de Césarée, qui fait aussi allusion à « des images des apôtres Pierre et Paul »⁸⁵. Théodore le Lecteur au VI^e siècle se réfère aussi à une icône de la Vierge peinte par saint Luc, devant lequel Marie aurait posé de son vivant⁸⁶. Les origines de cette légende restent obscures⁸⁷. Mais le peintre n'est pratiquement jamais mentionné jusqu'aux IX^e – X^e siècles. Les peintres cités dans le Ménologe de Basile II, comme Pantaléon, sont révélateurs de ce tournant : la société semble avoir réévalué le rôle de l'artiste⁸⁸.

Dans la VSP, avons-nous affaire à un « artiste amateur », pour emprunter le terme utilisé par Oikonomidès⁸⁹ ? Joseph est un serviteur, ce qui n'est pas un cas unique pour un peintre : c'est le cas dans le *De gestis in Perside* (fin VI^e ou plutôt début du VII^e s.), quand les trois mages rendent visite au nouveau-né Jésus et à sa mère. Lors de cette mise en scène insolite de la Nativité, où l'enfant rit face aux cajoleries des mages, un jeune esclave qui était aussi un peintre doué (εὐφυῆ παῖδα ζωγράφον) brosse un portrait à tous deux ; les mages l'emportent ensuite dans leur pays⁹⁰.

Les couleurs que le peintre Joseph est censé employer pour faire les icônes de l'apôtre Pierre et de Pancrace semblent renvoyer à la méthode encaustique, qui impliquerait plutôt une peinture de cire sur bois et trouverait son équivalent dans la peinture à l'huile des temps modernes⁹¹. Le terme ἐγκήρωτος est un hapax, repris par Nicéphore⁹², que nous pouvons rapprocher de la tournure κηρόχυτος γραφή, attestée chez Eusèbe de Césarée⁹³ et Sévérien de Gabala⁹⁴ dans un passage repris par maints

⁸⁴ Desreumaux 1993, 59. Desreumaux voit dans cette légende « un noyau originel de controverse anti-manichéenne et réemployé dans la deuxième moitié du v^e siècle », *ibid.* p. 36.

⁸⁵ Eusèbe de Césarée, *Histoire ecclésiastique* 40-45.L.13 Bardy. Sur la forme grecque et la forme syriacque de la légende, voir Dobschütz 1899, 98-122.

⁸⁶ Théodore le Lecteur, *Histoire tripartite* 353 Hansen ; Belting 2007, 277-300.

⁸⁷ Belting 2007, 77, 84.

⁸⁸ Ševčenko 1962, 245-276 ; Oikonomidès 1986, 46.

⁸⁹ Oikonomidès 1986.

⁹⁰ *De gestis in Perside* 362-363, 29 Bringel.

⁹¹ Belting 2007, 179 ; Stallman-Pacitti 2018, 55. Pour la méthode encaustique, voir aussi l'exemple d'Hermogène peintre gnostique du III^e siècle, dont on ignore les œuvres exactes : Spieser 2014, 174-175.

⁹² Nicéphore, *Refutatio et Eversio* 144.83, 23 Feathestone.

⁹³ Eusèbe de Césarée, *Vie de Constantin* 82.1.3, 3 Winkelmann.

⁹⁴ Sévérien de Gabala, *Homilia de legislatore* PG 56, 407. Cette homélie avait été attribuée à Jean Chrysostome.

auteurs plus tardifs⁹⁵, qui désigne la peinture modelée avec de la cire. L'adjectif ἀνθηρός, qui qualifie la nuance fleurie des couleurs utilisées par le peintre Joseph, est aussi attesté chez Diadoque de Photice⁹⁶.

Outre l'importance de la VSP pour la position de l'artiste, on trouve des détails sur la transmission du savoir-faire artistique. Comme nous venons de le voir, quand les troupes de Boniface s'apprentent à partir en campagne, Pancrace ordonne à Évagre de reproduire sur le premier étendard l'image du Christ et sur les autres la forme de la croix⁹⁷, ce qui implique que son acolyte maîtrise ce savoir. La sensibilité artistique d'Évagre se laisse entrevoir aussi dans l'épisode de la construction du martyrium de saint Pancrace, que nous avons déjà évoqué⁹⁸ : Évagre participe activement dans sa décoration en appliquant le programme iconographique représenté dans les planches fournies par l'apôtre Pierre et en réalisant également un portrait de son maître. Cette impression est confirmée dans l'épisode de l'évangélisation de Torakinea par Épaphroditos, où Évagre avoue avoir fait lui-même, à la demande de Pancrace, l'icône du Christ dont Épaphroditos est muni. Ayant travaillé le bois de cyprès avec une hache, il produisit une icône de petites dimensions (ca 70,2 × 23,4 cm)⁹⁹, qui se tenait debout et qui était maniable et, vraisemblablement, mobile.

Ἀναστάς οὖν καί κατελθὼν ἐν τῷ χειμάρρῳ, ἔπηξε τὸν σταυρὸν καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ ἔμπροσθεν τοῦ ὕδατος· ἐγὼ γὰρ Εὐάγριος πελέκει, τὸ ξύλον εὐράν, ἐποίησα τὴν εἰκόνα τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ εἰς αὐτὸ ὀρθόστατον κατὰ κέλευσιν Παγκρατίου. Ἦν δὲ τὸ ξύλον ὡσεὶ μίας ἡμισυ πῆχης τὸ μήκος καὶ πλάτος αὐτοῦ ὡσεὶ σπιθαμῆς καὶ ἀνάγοντα χειρός. Τὸ δὲ ξύλον ἦν κυπάρισσος.¹⁰⁰

Or, s'étant levé et étant descendu au bord du torrent, il planta en terre, près du rivage, la croix et l'icône de notre Seigneur Jésus-Christ. En effet, c'était moi-même, Évagre, qui avais trouvé un morceau de bois et avais fabriqué l'icône de notre Seigneur Jésus-Christ, avec une hache ; elle se tenait debout toute seule, conformément aux recommandations de Pancrace. Le bois était haut d'une coudée et demie et large d'un empan, de sorte que l'on pouvait tenir l'icône d'une main. Le bois était du cyprès.

Même si l'identité de l'auteur reste obscure, le narrateur ne cache pas sa sensibilité artistique, même s'il peut bien s'agir d'un autodidacte, ce qui explique l'importance de l'image et de sa fabrication dans l'ensemble de l'œuvre. La VSP se donne pour l'œuvre de quelqu'un qui maîtrise non seulement les sciences spéculatives (littérature), mais

⁹⁵ Ce passage fut repris par Théodore Stoudite, Jean Damascène, Germain II, Nicéphore qui citent Jean Chrysostome. Voir aussi Zoubouli 2013, 168, 321.

⁹⁶ Diadoque de Photice *Capita centum de perfectione spirituali* 130.89 Rutherford 2000.

⁹⁷ Voir supra, p. 91.

⁹⁸ Voir supra, p. 85.

⁹⁹ Stallman-Pacitti 2018, 351, note 187.

¹⁰⁰ VSP 350.224 Stallman-Pacitti.

aussi les arts visuels. Dans la *Vie* du patriarche Ignace, Photius est en possession d'un manuscrit orné de miniatures de la main du métropolitain de Syracuse Grégoire Asbestos, un de ses adversaires qui était aussi peintre, outre ses autres vices, nous dit le texte¹⁰¹. Pour l'époque iconoclaste, il y a aussi le fameux peintre Lazare, condamné par l'empereur Théophile¹⁰². Mais dans la VSP, l'activité de l'artiste, qu'elle soit celle d'un professionnel ou d'un amateur, est respectée et dépourvue de toute connotation négative.

C. LA VIE DE PANCRACE DE TAORMINE : UN PAMPHLET ICONOPHILE ?

La place de la *Vie de Pancrace* dans la querelle des images est une question liée à la datation du texte qu'il est impossible de ne pas aborder, eu égard à la place que l'auteur de la VSP réserve à l'image dans son récit. Des chercheurs comme Evelyne Patlagean¹⁰³, Ugo Zanetti et van Esbroeck¹⁰⁴ (qui évoquent aussi la possibilité d'une rédaction à plusieurs niveaux) et plus récemment Acconcia Longo¹⁰⁵ ont vu dans ce texte, avec des nuances différentes, un pamphlet iconophile. La complexité du dossier explique que la fourchette chronologique proposée pour sa datation s'étende du début du VIII^e jusqu'au IX^e s. La critique textuelle trahit aussi la tension émanant de cet aspect : dans une branche de la tradition manuscrite, on trouve parmi les « armes » de Pancrace une icône de la Vierge, en plus de celles du Christ et de l'apôtre Pierre¹⁰⁶. Dans le même temps, la question de l'image est un élément important pour la réception de la VSP par les hagiographes plus tardifs : dans la *Vie de l'apôtre André*, largement inspirée de la VSP, l'icône de l'apôtre André, qui aurait été faite au temps de l'apôtre lui-même, opère maintes guérisons miraculeuses¹⁰⁷.

À l'issue de notre analyse, il n'est guère étonnant que la VSP ait été mise à profit par des auteurs iconophiles, notamment Théodore Stoudite et, plus largement, par le patriarche Nicéphore. Dans son *Epistula* 386¹⁰⁸, que Stallman-Pacitti date de 814¹⁰⁹ et Fatouros de 816-817¹¹⁰, Théodore s'interroge sur l'authenticité de la légende hagiographique de

¹⁰¹ Oikonomidès 1986.

¹⁰² Brubaker – Haldon 2011, 426-427.

¹⁰³ Patlagean 1964.

¹⁰⁴ Zanetti – van Esbroeck 1986. Voir aussi Dagron 2007, 67.

¹⁰⁵ Acconcia Longo 2001.

¹⁰⁶ Stallman-Pacitti 2018, 52 (note 15).

¹⁰⁷ PG 120, 220.

¹⁰⁸ Théodore Stoudite, *Lettre* 386, 536 Fatouros II.

¹⁰⁹ Stallman-Pacitti 2018, 11 et 31.

¹¹⁰ Fatouros II 1991, 534.

Pancrace, sans laisser comprendre s'il avait eu accès à la totalité ou à une partie du texte. Théodore se réfère à deux autres reprises à saint Pancrace, cette fois-ci avec un lien plus direct avec le texte de la VSP, qu'il a dû avoir sous les yeux. Dans les *Lettres* 221 et 532¹¹¹, qui remontent respectivement à 815-816 et à 826 d'après Fatouros¹¹², Théodore commente le passage de la VSP qui porte sur la décoration de la tourelle, du *πυργίσκος*, par le peintre Joseph, sur l'instigation de l'apôtre Pierre¹¹³. Nous avons affaire à un moment clef de la VSP, qui occupe une place privilégiée dans le *Nachleben* de la légende de s. Pancrace; par ailleurs, cette dernière est qualifiée de *ιστορία* par Théodore. L'emploi de la VSP par Théodore Stoudite offre un *terminus ante quem* pour la rédaction de la VSP : 814, si on se fie à la datation de la *Lettre* 386 par Stallman-Pacitti, ou 815-816, d'après la datation de la *Lettre* 221 par Fatouros. L'enjeu n'est pas énorme : on peut considérer qu'a priori le témoignage de Théodore offre un *terminus ante quem* autour de 815 et qu'à ce moment-là le texte de la VSP a dû être disponible à Constantinople.

Chez Nicéphore, le recours à la VSP est récurrent. Dans sa *Refutatio et eversio*, écrite en 820, Nicéphore mentionne la VSP parmi les livres détruits par les iconoclastes¹¹⁴. Cela veut dire qu'un manuscrit transmettant la VSP, que Nicéphore qualifie de « très ancien » (*ἀρχαιοτάτη γε οὔση*)¹¹⁵, avait gagné Constantinople avant 820. Plus précisément, ce programme des iconoclastes pourrait bien remonter à la première période de la crise (730-787), comme le suggère Cynthia Stallman¹¹⁶, ce qui signifierait que le texte était entre les mains des iconoclastes avant 787 et impliquerait une datation haute. La mention de la VSP dans le florilège iconodoule *Parisinus gr.* III15, qu'A. Alexakis¹¹⁷ a daté de l'an 770, établit encore un *terminus ante quem* pour sa rédaction.

Comme notre analyse l'a montré de manière générale – nous l'espérons du moins –, rien dans le traitement que notre auteur réserve aux images et à leur culte ne nous oblige à dater le texte de l'époque iconoclaste, en l'occurrence du premier iconoclasme (puisque Théodore Stoudite s'y réfère autour de 815), ce qui ferait de la VSP un cas assez rare¹¹⁸. Un autre argument plaide pour une datation haute : dans le texte, la ville de Taormine est clairement présentée comme le berceau du christianisme sicilien et calabrais, par opposition à Syracuse. Or cette situation reflète probablement la période antérieure

¹¹¹ Théodore Stoudite, *Lettres* 221 et 532, 345-346 et 799-800 Fatouros II.

¹¹² Fatouros II 1991, 342, 795.

¹¹³ Voir supra, p. 79-80.

¹¹⁴ Nicéphore, *Refutatio et Eversio* 143-148.83-84 Featherstone.

¹¹⁵ Nicéphore, *Refutatio et Eversio* 148.84 Featherstone.

¹¹⁶ Stallman-Pacitti 2018, 15.

¹¹⁷ Alexakis 1996, 224-226.

¹¹⁸ Voir la contribution de M.-F. Auzépy dans ce volume.

à la crise iconoclaste. En effet, comme Vivien Prigent l'a montré¹¹⁹, le transfert de la Sicile de la juridiction de Rome à celle de Constantinople entraîna nombre de réformes ecclésiastiques qui impliquaient le choix d'un siège métropolitain, qui serait Taormine.

Dans tous les cas, nous ne pouvons guère puiser dans le portait de l'image brossée par l'auteur un argument en faveur d'une datation basse. Par ailleurs, comme le soulignait Cynthia Stallman, la place accordée aux images n'est pas très importante au plan quantitatif, vu la longueur du texte¹²⁰. Enfin, le ton sur lequel les épisodes afférents sont rédigés n'est pas polémique. L'icône est omniprésente mais ne constitue pas un objet de débat : l'auteur ne laisse sous-entendre aucun enjeu autour de l'image elle-même. Cela impliquerait une datation haute, avant 730, et ferait de la VSP un produit issu d'une sensibilité prononcée à l'égard de l'image et de sa vénération, caractéristique de l'époque antérieure au déclenchement de la crise.

* * *

Contrairement aux traités théoriques sur les images, l'hagiographie a le mérite de montrer comment les Byzantins interagissent avec les icônes, quand et pourquoi ils recourent à celles-ci et à quels effets. De par sa complexité et sa richesse, la VSP constitue donc une source hagiographique fondamentale à bien des égards, dont l'image, ses fonctions et sa fabrication, sont un des aspects les plus importants. Le caractère hautement romanesque du récit ne facilite guère la tâche mais la rend d'autant plus savoureuse. Une fois emporté par le récit du Pseudo-Évagre, le lecteur est appelé à cerner les fils ténus et bien cachés de l'Histoire – et l'histoire de l'image en fait partie. Si ce récit jouit d'une réception abondante dans la période byzantine et post-byzantine (nous n'avons abordé ici qu'une petite partie de cette réception), c'est grâce à la place qu'elle accorde à l'image. Celle-ci devient presque un motif narratif entre les mains d'un auteur qui ne cache pas sa sensibilité artistique. Notre vision de l'image à Byzance étant obnubilée par la querelle iconoclaste, le témoignage de la VSP semble confirmer que l'image byzantine a incarné dans l'imaginaire les pouvoirs qui se sont ensuite insérés dans l'argumentation iconophile ; elle n'est pas un produit de l'iconoclasme et la théorie de l'image n'a pas attendu la querelle des icônes pour s'ancrer dans la pensée byzantine¹²¹. En ce sens, la VSP offre un témoignage rare et précieux sur le rôle de l'image à Byzance avant l'époque iconoclaste.

¹¹⁹ Prigent 2014.

¹²⁰ Stallman-Pacitti 2018, 14.

¹²¹ Zoubouli 2013, 352, 403-4.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Abréviations :

- VSP = *Vie de Pancrace de Taormine* (BHG 1410). Ed. C. J. Stallman-Pacitti & J. B. Burke, *The Life of Saint Pankratios of Taormina*. Byzantina Australiensia 22. Leiden & Boston 2018. Voir aussi les recensions : Lampadaridi, A. 2018. *AB* 136.2, 454-457 et Cassin, M. 2019. *REB* 77, 372-374.
- Actes de saint Anastase le Perse* (BHG 84-90). Ed. B. Flusin, *Saint Anastase le Perse et l'histoire de la Palestine au début du VI^e siècle*, vol 1 : *Les textes*. Paris 1992.
- Astérios d'Amasée, *Descriptio picturae sanctae Euphemiae* (BHG 623). Ed. F. Halkin, *Euphémie de Chalcédoine. Légendes byzantines*. SH 65. Bruxelles 1965, 4-8.
- Chronique d'Addaï*. Tr. A. Desreumaux, *Histoire du roi Abgar et de Jésus*. Turnhout 1993.
- Chronique sicilienne (anno 6353)*. Ed. P. Schreiner, *Die byzantinischen Kleinchroniken*, vol. 1 : *Einführung und Text*. CFHB 12/1. Vienne 1975.
- De gestis in Perside*. Ed.-tr. P. Bringel, *Une polémique religieuse à la cour perse : le De gestis in Perside. Histoire du texte, édition critique, traduction*. Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'Université de Paris IV – Sorbonne. Paris 2007, 251-494. Tr. all. K. Heyden, *Eine Religionskonferenz in Persien. De gestis in Perside*. Fontes Christiani 87. Freiburg 2019.
- Diadoque de Photice, *Capita centum de perfectione spirituali*. Ed. J. Rutherford, *One hundred practical texts on perception and spiritual discernment from Diadochos of Photice*. Belfast Byzantine Texts and Translations 8. Belfast 2000, 12-154.
- Étienne le Diacre, *Vie d'Étienne le Jeune* (BHG 1666). Ed.-tr. M.-F. Auzépy, *La Vie d'Étienne le Jeune par Étienne le Diacre. Introduction, édition et traduction*. Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs 3. Aldershot 1997.
- Étienne de Bostra, *Contre les Juifs*. Ed. G. Mercati, *Opere minori : raccolte in occasione del settantesimo natalizio sotto gli auspici di S.S. Pio XI*, vol. 1 : 1891-1897. ST 76. Vatican 1937, 202-206.
- Eusèbe de Césarée, *Vie de Constantin*. Ed. F. Winkelmann, *Eusebius Werke*, vol. 1.1 : *Über das Leben des Kaisers Konstantin*. Berlin 1975, 3-151.
- , *Histoire ecclésiastique*. Ed. et tr. G. Bardy, *Eusèbe de Césarée. Histoire ecclésiastique. Livres I-IV*. SC 31, Paris 1952.
- Évagre le Scholastique, *Histoire ecclésiastique*. Ed. J. Bidez & L. Parmentier, *The ecclesiastical history of Evagrius with the scholia*. Londres 1898. Tr. A.-J. Festugière, B. Grillet & G. Sabbah, *Histoire ecclésiastique. Livres IV-VI*. SC 566. Paris 2014.
- Georges d'Alexandrie, *Vie de Jean Chrysostome* (BHG 873-873n). Ed. F. Halkin, *Douze récits sur Saint Jean Chrysostome*. SH 60. Bruxelles 1977, 69-285.
- Grégoire de Nysse, *Enkômion du martyr Théodore*. Ed. J.-P. Cavarinos, *Gregorii Nysseni Sermones*, vol. 2. Gregorii Nysseni Opera 10/1. Leyde 1990, 61-71.
- , *La vie de Moïse*. PG 44, 377A. Tr. J. Danielou, *Grégoire de Nysse. La vie de Moïse*. SC iter. 3^{ème} ed. Paris 1968, 44-326.
- Hadrien (pape), *Lettre au concile de 787*. Ed. J. Reil, *Die Altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu*. Studien über christliche Denkmaler 10. Leipzig 1910.
- Jean Damascène, *Discours sur les images*. Ed. P. B. Kotter, *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, vol. 3. Patristische Texte und Studien 17. Berlin 1975, 65-200.
- Léontios de Néapolis, *Fragmenta apologiae contra Iudaeos*. Ed. V. Déroche, « L'Apologie contre les Juifs de Léontios de Néapolis », in TM 12. Paris 1994, 61-63, 65-71, 79-84.
- Miracles de saint Georges* (BHG 690i). Ed. J. B. Aufhauser, *Miracula S. Georgii*. Leipzig 1913.
- Nicéphore, *Refutatio et Eversio*. Ed. M. Featherstone, *Refutatio et Eversio definitionis synodalis anni 815*. CCSG 33. Turnhout 1997.
- Nil d'Ancyre, *Lettre à Olympiodore*. PG 79, 577-580.

- Passion de saint Eustathe* (BHG 641-643). Ed. H. Delehay, *Mélanges d'hagiographie grecque et latine*. SH 42. Bruxelles 1966, 212-239 (réédition de l'article paru en 1919 dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 175-210).
- Prudence, *Carmina*. Ed. M. P. Cunningham, *Aurelii Prudentii Clementis Carmina*. CCSL 126. Turnhout 1966.
- Pseudo-Prochore, *Actes de Jean* (BHG 916). Ed. T. Zahn, «Die Erzählung des Prochorus von den Thaten des Apostels Johannes», in *Acta Joannis*, unter Benutzung von C. von Tischendorf's Nachlass bearbeitet von T. Zahn. Erlangen 1880, 3-165.
- Sophrone de Jérusalem, *Miracles de Cyr et Jean* (BHG 477-479). Ed. N. Fernández Marcos, *Los «Thaumata» de Sofronio: contribución al estudio de la «incubatio» cristiana*. Madrid 1975. Tr. J. Gascou, *Miracles des Saints Cyr et Jean: BHG I 477-479*. Paris 2006.
- Sévérien de Gabala, *Homilia de legislatore*. PG 56, 397-410.
- Syméon le Métaphraste, *Passion de Corneille* (BHG 371). PG 114, 1293-1312.
- Théodore le Lecteur, *Histoire tripartite*. Ed. G. C. Hansen, *Theodoros Anagnostes. Kirchengeschichte*. 2^{ème} ed. Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte. NF 3. Berlin 1995.
- Théodore Stoudite *Lettres*. Ed. G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae*, 2 vols. CFHB 31. Berlin 1991.
- Théodore Syncelle, *Historia brevis de obsidione Avarica Constantinopoleos*. Ed. L. Sternbach, "Analecta Avarica," in F. Makk (ed.) *Traduction et commentaire de l'homélie écrite probablement par Théodore le Syncelle sur le siège de Constantinople en 626*. Acta Universitatis de Attila József nominatae. Acta Antiqua et Archaeologica 19. Opuscula Byzantina 3. Szeged 1975, 73-121.
- Théodoret de Cyr, *Histoire Philothée*. Ed. P. Canivet & A. Leroy-Molinghen, *Théodoret de Cyr. L'histoire des moines de Syrie*, 2 vols. SC 234 & 257. Paris 1977 & 1979.
- Théophane, *Chronographie*. Ed. C. De Boor, *Theophanis chronographia*, 2 vols. Leipzig 1883-1185.
- Théophylacte Simokattes, *Histoire*. Ed. C. De Boor, *Theophylacti Simocattae historiae*, 2^{ème} ed. Leipzig 1972.
- Vie de l'apôtre André* (BHG 100). PG 120, 215-260.
- Vie d'Athanase l'Athonite* (BHG 187). Ed. J. Noret, *Vitae duae antiquae sancti Athanasi Athonitae*. CCSG 9. Turnhout 1982, 127-213.
- Vie de Théodore de Sykéon* (BHG 1748-1749c). Ed. A.-J. Festugière, *Vie de Théodore de Sykéon*, 2 vols. SH 48. Bruxelles 1970.

Sources secondaires

- Acconcia Longo, A. 2001. «La data della Vita di s. Pancrazio di Taormina (BHG 1410)» *BBGG* 55, 37-42.
- Alexakis, A. 1996. *Codex Parisinus Graecus 1115 and Its Archetype*. *Dumbarton Oaks Studies* 34. Washington, D.C.
- Amprazogoula, K. 2008. «La vision de saint Eustathe dans la peinture post-byzantine» *Zograf* 32, 163-172.
- Angelidi, C. & T. Papamastorakis 2005. «Picturing the Spiritual Protector: from Blachernitissa to Hodegetria», in Vassilaki (ed.) 2005, 209-217.
- Angehen, M. (ed.) 2020. *Les stratégies de la narration dans la peinture médiévale. La représentation de l'Ancien Testament aux IV^e-XIV^e siècles. Culture et sociétés médiévales* 37. Turnhout.
- Atsalos, B. 2001. *La terminologie du livre-manuscrit à l'époque byzantine*. I: *Termes désignant le livre-manuscrit et l'écriture*. Ελληνικά. Παράρτημα 21. Thessalonique.
- Bacci, M. (ed.) 2007. *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*. *Seminari e convegni* 12. Pisa.
- Bardill, J. 2012. *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*. Cambridge.
- Barcellona, R. & S. Pricoco (eds) 1999. *La Sicilia nella tarda antichità e nell'alto medioevo. Religione e società. Atti del Convegno di Studi (Catania - Paternò, 24-27 settembre 1997)*. Soveria Mannelli.
- Barral, A. X. (ed.) 1986-1987. *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge: colloque international. Centre National de la Recherche Scientifique, Université de Rennes II-Haute Bretagne, 2-6 mai, 1983*, 2 vols. Paris.

- Belting, H. 1998. *L'image et son public au Moyen Âge*. Tr. F. Israel. Paris.
- 2004. *Pour une anthropologie des images*. Tr. J. Torrent. Paris.
- 2007. *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*. Tr. F. Muller. Paris.
- 2021. *Performing the Gospels in Byzantium. Sight, Sound, and Space in the Divine Liturgy*. Cambridge.
- Betancourt, R. 2018. *Sight, Touch, and Imagination in Byzantium*. Cambridge.
- Brodbeck, S., A., O. Poilpré & M. Stavrou (eds) 2019. *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial: Byzance et Moyen Âge occidental*. Byzantina Sorbonensia 30. Paris.
- Brubaker, L. & J. Haldon 2011. *Byzantium in the Iconoclast Era, c. 680-850. A History*. Cambridge.
- Burdajewicz, J. 2000. «'Travelling Painters' Workshops in the Late Antique Levant: Preliminary Observations», in Ivanova & Jeffery (eds) 2019, 44-77.
- Cosentino, S. (ed.) 2021. *A Companion to Byzantine Italy*. Leiden & Boston.
- Cormack, R. 2007. «Painter's Guides, Model-Books, Pattern-Books and Craftsmen: Or Memory and the Artist?», in Bacci (ed.) 2007, 11-29.
- Cormack, R. 2018. *Byzantine Art*. 2^{ème} ed. Oxford.
- Cotsonis, J. 2005. «The Contribution of Byzantine Lead Seals to the Study of the Cult of the Saints (Sixth-Twelfth Century)» *Byz* 75, 383-497.
- Cutler, A. 1991a. «Artists», in ODB 1, 196-201.
- Cutler, A. 1991b. «Models and Model-Books», in ODB 2, 1386-1387.
- Dagron, G. 2007. *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*. Paris.
- Degni, P. 2021. «Literary and Book Production in Byzantine Italy», in Cosentino (ed.) 2021, 733-759.
- Delouis, O. 2019. «Expérience de l'icône et preuve par l'image chez Théodore Stoudite», in Brodbeck, Poilpré & Stavrou (eds) 2019, 151-170.
- Dobschütz, E. von 1899. *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*. Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur 28. Leipzig.
- Eastmond, A. & M. Hatzaki (eds) 2017. *Mosaics of Thessaloniki Revisited. Papers from the 2014 Symposium at The Courtauld Institute of Art*. Athènes.
- Efthymiadis, S. 2017. «L'hagiographie grecque de l'Italie (VII^e-XIV^e s.)», in Gouillet (ed.) 2017, 345-421.
- Gouillet, M. (ed.) 2017. *Hagiographies. Histoire internationale de la littérature hagiographique latine et vernaculaire en Occident des origines à 1550*, vol. 7. Turnhout.
- Ivanova, M. & H. Jeffery (eds) 2019. *Transmitting and Circulating the Late Antique and Byzantine Worlds*. The Medieval Mediterranean 118. Leiden & Boston.
- Kazhdan, A. & H. Maguire 1991. «Byzantine Hagiographical Texts as Sources on Art» *DOP* 45, 1-22.
- Kiilerich, B. & H. Torp (eds) 2016. *The Rotunda in Thessaloniki and its Mosaics*. Athènes.
- Kitzinger, E. 1954. «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm» *DOP* 8, 83-150.
- Lampadaridi, A. 2020. «À la recherche de l'auteur perdu dans la *Vie de Pancrace de Taormine* (BHG 1410)» *Apocrypha* 31, 33-59.
- Marsengill, K. 2013. *Portraits and Icons: Between Reality and Spirituality in Byzantine Art*. Byzantios. Studies in Byzantine History and Civilization 5. Turnhout.
- Martin, J.-M. 2016. «Évêchés et monastères 'grecs' en Italie méridionale au Moyen Âge (VII^e-XIII^e siècle)» *Revue Mabillon* 27, 5-22.
- Messis, C., M. Mullett & I. Nilsson (eds) 2018. *Storytelling in Byzantium. Narratological approaches to Byzantine texts and images*. SBU 19. Uppsala.
- Nef, A. & F. Ardizzone, *Les dynamiques de l'islamisation en Méditerranée centrale et en Sicile: nouvelles propositions et découvertes récentes*. Collection de l'École française de Rome 487. Rome.
- Oikonomidès, N. 1986. «L'artiste-amateur à Byzance», in Barral (ed.) 1986-1987, vol. 1, 45-51.
- Patlagean, E. 1964. «Les moines grecs d'Italie et l'apologie des thèses pontificales (VIII^e-IX^e s.)» *Studi Medievali* 5, 579-602.
- Pentcheva, B. V. 2002. «The Supernatural Protector of Constantinople: The Virgin and her Icons in the Tradition of the Avar Siege» *BMGS* 26.1, 1-41.
- 2006. *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*. University Park.

- Philippart, G. 1999. « L'hagiographie sicilienne dans le cadre de l'hagiographie de l'Occident », in Barcellona & Pricoco (eds) 1999, 169-204.
- Pricoco, S. (ed.) 1998. *Storia della Sicilia e tradizione agiografica nella tarda antichità*. Soveria Mannelli.
- Prigent, V. 2014. « L'évolution du réseau épiscopal sicilien (VIII^e-X^e s.) », in Nef & Ardizzone (eds) 2014, 90-102.
- Ševčenko, I. 1962. « The Illuminators of the Menologium of Basil II » *DOP* 16, 245-276
- Sirotenko, A. 2018. « Constructing memory: the Chronicle of Theophanes on the reign of Heraclius », in Messis, Mullett & Nilsson (eds) 2018, 223-242.
- Speck, P. 2003. « The Virgin's Help for Constantinople » *BMG* 27, 266-271.
- Spieser, J.-M. 2014. *Images du Christ. Des catacombes aux lendemains de l'iconoclasme*. Genève.
- 2020. « Les cycles paléochrétiens dits narratifs », in Angheben (ed.) 2020, 27-46.
- Vasiliu, A. 2010. *Eikôn. L'image dans le discours des trois Cappadociens*. Paris.
- Vassilaki, M. (ed.) 2005. *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*. Aldershot & Burlington.
- Zanetti, U. & M. van Esbroeck, 1986. « Le dossier hagiographique de S. Pancrace de Taormine », in Pricoco (ed.) 1986, 155-169.
- Zoubouli, M. 2013. *L'image à Byzance. Une nouvelle lecture des textes anciens*. Paris.